CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

567

septiembre 1997

DOSSIER

Josep Pla (1897-1981)

Emeterio Díez Puertas

Las películas ofensivas

Jacques Ancet

La realidad virtual y lo imperceptible

Charles Tomlinson

Lazos de comprensión

Un poema de Ted Hughes

Cartas de Inglaterra, México y Guatemala

Notas sobre Vargas Llosa, Ilya Prigogine, Eduardo Haro Tecglen, Fernando Fernán Gómez y los festivales de música en España

Entrevista con Sergio Pitol

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados

567 ÍNDICE

DOSSIER
Josep Pla

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Josep Pla
(1897-1981)

Las fotografías del dossier *pertenecen a la Fundación Josep Pla de Palafrugell*



Josep Pla en la playa del Port-Bo (Calella)

I així estem

«Nació para escribir». Es una de las convencionales frases redactadas en la semblanza biográfica que la colección Austral incluía en la solapa de *Vida de Manolo* (Espasa-Calpe, 1976).

Joan Fuster, por su parte, ya lo había definido como grafómano –«reticente y púdico»– en el magnífico prólogo a la edición de *El quadern gris,* un *dietari,* primer volumen de su *Obra Completa* (Destino, abril de 1966). Y en el mismo rasgo insistirá Josep Vergés en su recuerdo póstumo del escritor: escribir, leer y conversar, dice Vergés, fueron sus verdaderas aficiones (45, 62). Que su gran pasión fuera la escritura es una observación que, desde luego, caracteriza a Pla pues condicionó toda su vida y de alguna manera impuso su muerte, como sus biógrafos acostumbran a señalar: la verdad es que trabajó a destajo legando una obra que viene a ser el espejo de un siglo. Es un rasgo que me permito tomar como punto de partida, pretexto en realidad, para reflexionar sobre la importancia que esa descomunal tarea de escribir sobre su tiempo ha ejercido en el ámbito del dietarismo español contemporáneo. El tema requiere un trabajo de investigación que permita aquilatar su influencia en autores como Dionisio Ridruejo, Camilo José Cela, Francisco Umbral, Pere Gimferrer, Andrés Trapiello, Manuel Vicent, Valentí Puig, Miguel Sánchez Ostiz, o el más joven José Carlos Llop, por citar algunos nombres: todos, por otra parte, han escrito sobre Pla. Lo mío serán pues cuatro trazos a propósito de un proyecto literario que por su naturaleza y características no creo que tenga parangón en el contexto de las letras catalanas (Fuster habla de Ramón Llull), y para el cual apenas se me ocurren modelos peninsulares (en cierto modo, Azorín, pero la poética de Pla es de mayor envergadura). Hay que estudiar de cerca las repercusiones reales de *El quadern gris,* sobre todo. Es un vacío más entre los muchos observables y en los que repara Xavier Pla al constatar la «sorprendente ausencia de bibliografía especializada sobre la obra de Josep Pla»[1] y es de suponer que irá subsanándose.

[1] *En* Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària, *Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 434, n. 74.*

De la importancia de Pla, también en castellano, escribió tempranamente Dionisio Ridruejo, quien confesaba (años 60) no pasar una semana sin leer un artículo ni medio año sin leer un libro del escritor ampurdanés. La cita que sigue es un comentario ante la aparición del vigésimo volumen de su *Obra Completa* y pensando en el primer libro aparecido en castellano después de la guerra y que marcó, prácticamente, el inicio de su influencia en esa lengua. Antes, en 1921, había publicado una breve biografía novelada –*Los amores de Tosca*– y a continuación, una novela corta –*Las alimañas*–, dos textos sin ninguna repercusión en castellano; forman parte de su prehistoria literaria. Otra ambición tuvo, desde luego, *Vida de Manolo contada por él mismo* (traducida en 1930 por Juan Chabás, con prólogo de Carles Riba, Mundo Latino, Madrid, 1930) que fue el comienzo de su literatura biográfica y testimonial, de tanto éxito. «Su *Viaje en autobús* –evoca Ridruejo– fue uno de los libros de conjuro o desmitificación del ambiente retórico más eficaces de la postguerra y una delicia para cualquier lector de gusto. Después del 51 mi frecuentación al escritor se hizo regular, cada verano» (*Sombras y bultos*, Destino, 1977, pág. 174).

Viaje en autobús (Destino, 1942) fue un libro elaborado a partir de sus regulares colaboraciones en la revista *Destino*. La sección de Pla –«Calendario sin fechas»– se alzó muy pronto con el protagonismo entre las firmas que ofrecía el semanario. Era el autor más leído y su influencia sobre el editor de Destino, Josep Vergés, será constante desde su fundación, y siempre en la misma dirección de atenuar, en lo posible, los rigores del estilo oficialista, dominante en los primeros años de la postguerra. Así lo escribe Pla en sus familiares «Cuatro palabras» de prólogo a *Viaje en autobús:* «He tratado de contrastar hasta qué punto puedo llegar, manejando esta lengua, a la desnudez estilística, a la simplificación máxima de la manera literaria» (p. 9). No sólo alcanzó ese objetivo. También esos años, de forzada creación en castellano, le servirán para afinar su estilo en el empleo de una ironía corrosiva para conseguir expresar sus propias ideas con la mayor libertad dentro de las limitaciones impuestas por la censura. Por ejemplo, nada más lanzarse a su aventura de viajar en autobús por tierras catalanas –el país no daba para más en aquellos momentos–, Pla comenta: «La intención es de apreciar; pero, francamente, no me siento capaz de agradecérsela a nadie. Todo el material por otra parte, está un poco ajado. Veo dos cristales rotos; otro se ha encasquillado y no sube ni baja. Las Revoluciones ajan las cosas. En España, hoy, hasta los árboles parecen sobados» (pág. 12).

Viaje en autobús deslumbró, como dice Ridruejo, por ese filón compacto de pensamiento, por esa profundidad tan personal (y dolorosa aunque no lo parezca) que late bajo una escritura transparente, tanto que parece escrita con nada. Por ejemplo, cuando el viajero se baja del auto-

bús para pasar la noche en un pueblo cerca de Blanes. Se describen las luces del atardecer y después de examinar las posibilidades que se le ofrecen, el cronista se dirige al casino. Pasá allí unas horas muertas y cuenta sus impresiones. Todo aparentemente muy baladí: la malta en lugar del café, los libros inaccesibles, la partida al canario, la tertulia, el frío de la fonda... En toda la escena, de una inmensa quietud, el lector aprecia una exigente búsqueda de firmes certidumbres tras el nomadismo del relato, que sólo a primera vista es superficial y vagabundo.

El libro debió ser una referencia capital para Camilo José Cela a la hora de tentar la suerte también con un libro de viaje que hizo fortuna y cuya voluntad de estilo recuerda a *Viaje en autobús.* Me refiero a *Viaje a la Alcarria* (Revista de Occidente, 1948) y es, además, una referencia explícita: véase el capículo X, titulado precisamente «Un viaje en autobús» que se abre con una cita del libro de Pla.

A Cela, a Ridruejo o a Umbral (quien también recuerda la importancia de *Viaje en autobús* en *Las palabras de la tribu,* por ejemplo) y a tantos otros, también al *senior* César González Ruano, les debió fascinar esa sencillez radical de la que parte Pla para escribir sobre la vida y la memoria de su tiempo. «Pla es finísimo en catalán y deliberadamente rudo en castellano» observará Umbral sin importarle demasiado, porque la lección de Pla es otra y más honda: «Partir del grado cero de la escritura, no proponerse nada, sólo ir escribiendo con sencillez, 'ver en lo que es', como decía Stendhal» (p. 111).

Sin embargo, no es fácil cuantificar las dimensiones de esa lección planiana (en castellano), que cristaliza con la traducción de *El quadern gris* (1975). Hay en este libro una madurez de composición sorprendente y decisiva para que el texto sirviera de architexto o modelo que ha favorecido el dietario como medio de expresión de toda una generación literaria. Veamos la cronología: el magnífico *Diario de un escritor burgués,* de Francisco Umbral, es de 1979; el primer *Dietari* de Pere Gimferrer, de 1981; *Bosc endins,* de Valentí Puig, 1982; *Diario cultural,* de Andrés Amorós, 1983; *El Robinson urbano* de Antonio Muñoz Molina, 1985; *Tres cuadernos rojos,* de José Jiménez Lozano, 1986; *Diario del Nautilus,* de Miguel Sánchez Ostiz, 1986; *Diario austral,* de Antonio Martínez Sarrión, 1987; *El gato encerrado,* de Andrés Trapiello, 1987; *Mundinovi. Gazeta de los pasos perdidos,* también de Sánchez Ostiz, de 1987; etc.

Pero la influencia de Pla es doble: genética y biográfica. Por una parte, descubrimos que la lectura de *El quadern gris* no fue, decía, una lectura trivial, sino el estímulo para el desarrollo de un género. A la influencia del texto se sumó la del personaje sabiamente forjado por el escritor ampurdanés, que podía recordar a Baroja en su desaliño y misantropía, y que multiplica el efecto de la lectura de su obra. Subrayaré algunos aspectos, entre los muchos que podrían tratarse, que a mi entender, han

centrado dicha influencia: el principio de aparente naturalidad y esencialismo. Una prosa que no invita al lector a escapar de la vida, como suele practicarse en la literatura más convencional, sino a entrar en ella de pleno, a ver las cosas «por dentro y desde abajo», que es acaso el único punto de vista aceptable para practicar el realismo en nuestro tiempo. La prosa de Pla puede paladearse porque es capaz, por un lado, de mantener vivo el pensamiento crítico, siempre certero y desmitificador en sus juicios, y por el otro de ofrecer al lector esa mirada práctica y, al mismo tiempo, irónica y sensual sobre las cosas que ve. Una prosa, en fin, dotada de una insospechada resonancia y profundidad, no importa que hable de la coliflor de Palafrugell o del pollo con langosta, aunque el tratamiento sistemático de la banalidad pueda dar pie a que se le trate con una mordacidad a mi entender excesiva en ocasiones. Por ejemplo: «Tuvo –anota Andrés Trapiello en su último dietario– lo más parecido que un catalán como él podía tener por alma: cálculo y cierta blandura espiritual, sensible sobre todo para los guisantes de la estación y el vino de la comarca» (en *Los caballeros del punto fijo,* Pre-Textos, 1996, p. 323).

Pero hay que decir que Trapiello ha escrito mucho sobre Josep Pla, al que considera, en otras representaciones (a las que se ve forzado para sostener su proyecto de dietarista de fondo), un maestro. Por otra parte, y por citar un caso, ¿cabe explicarse la seductora «poética del espárrago», para entendernos, tan característica de las columnas (ahora dominicales) de Manuel Vicent en *El País,* sin tener en cuenta la obra de Pla, cuando escribe, por ejemplo: «En nuestra vida hay cosas divinas: las sopas de legumbres, las truchas del torrente, el agua fresca, la lechuga, la fruta, toda esta naturaleza que se extiende ante nuestra vista» (*Vida de Manolo,* p. 81)?

La verdad es que Pla a veces parece agradable dilentantismo, periodismo fácil, literatura de superficie. También hay esto, cómo no. Trabajó tanto, decíamos, escribió tanto que uno puede buscar, y encontrar, lo que prefiera. Y no creo exagerar si digo que la obra de Pla supone un estímulo para la creación y para la vida, que no pasó desapercibido a Ridruejo, y que le llevó a traducir *El quadern gris,* con la ayuda de su mujer, Gloria de Ros, a lo largo de muchos meses de esfuerzo por lograr en castellano una equivalencia tonal a su escritura diarística: «Resueltas todas las dificultades de interpretación o equivalencia, desde el 25 de julio vivo seis u ocho horas diarias inmerso en el Palafrugell –y en sus playas–, en la Gerona y en la Barcelona que Pla observó y dejó retratadas entre 1918 y 1919. Ahora reescribo sobre un texto que me parece haber estudiado a fondo, esforzándome por no mezclar lo suyo con lo mío» (*Sombras y bultos,* p. 177).

La traducción apareció en 1975, aunque es un dato infrecuente en las cronobiografías de Pla. La verdad es que no hay la menor consideración

con su producción en castellano (el que aporta más información es Xavier Febrés: *Josep Pla, biografia de l'homenot,* Destino, 1997). Y lo mismo cabe decir por parte de la crítica española: sólo los escritores han hablado de Pla. Ridruejo había fallecido poco antes, pero su versión del dietario planiano fue decisiva para conocer al escritor y advertir las implicaciones de su prosa: el proyecto de una escritura sin género (la tradición del dietario como género era irrelevante en la literatura en castellano), sin tema –es decir, a partir de una elección arbitraria y ajustada a las necesidades del escritor– y con el menor artificio posible significó una innovación formal, una nueva libertad inspirada en la convención del autorretrato[2]. «Leo a Durrell –anota Pla en su diario de 1967–. A veces, a pesar de la literatura, tiene un gran interés» (39, 340). Es un comentario frecuente en el escritor ampurdanés: lo literario visto como una espesura que dificulta y entorpece la claridad, el poder de la mirada.

Se ha dicho mil veces: Pla no parece interesado en subyugar al lector con pasiones abismales, sino en influir sobre él a través del gusto con que pueda leérsele: la función del artista en el seno de la sociedad contemporánea debe ser, según Pla, la de sustentar una tradición cultural en la que arraigue una vida social civilizada[3]. El escritor ampurdanés no veía la manera de ejercer esta influencia a partir de la novela. Es decir, ubicándose en territorios ocupados por el delirio de la imaginación, que decía no poseer (32, 606), o de la poesía, pero sí tomándose como referencia para un proyecto relacionado con el testimonio de su época.

Pla escribe desde una perspectiva muy concreta. Es la de un hombre que ha nacido en el Ampurdán, es hijo de una familia catalana rentista, conservadora, práctica, cerrada en sí misma y con una situación económica de cierto vaivén. Un hombre cuyos orígenes son los propios de un *payés* y que se debatirá entre su vocación artística y un profundo respeto por el bienestar y la conservación de las raíces (sus *Cartes a Pere* son un magnífico ejemplo de ello). Acaso hubiera preferido nacer en el seno de una burguesía más tolerante, próspera y cultivada (32, 607), pero uno no elige las condiciones materiales de la existencia. Y esa intensa focalización de su escritura, la creación de un personaje anecdótico, retraído y con un poderoso mundo interior, que recurre al dietario para cotejar el mundo exterior con su propia experiencia será, en fin, un aspecto medular de su influencia: Gimferrer, Trapiello, Sánchez Ostiz, García Martín... crearán en sus dietarios personajes inspirados en el retrato que Pla ofrece de sí mismo.

[2] *Véase, también de Xavier Pla, su artículo: «Artur Gas, editor de Josep Pla: breu història d'Edicions Alfa», en* Revista de Girona *(1997), núm. 180, p. 72-75.*
[3] *Tomo la referencia literal de Cristina Badosa:* Josep Pla. Biografía del solitari, *Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 153.*

Pla desconfiaba de la falta de cohesión y coherencia que mostraba la sociedad de su época en su relación y trato con el mundo del arte. Así lo percibe en el prólogo a su soberbia biografía del escultor Manolo Hugué, fechado en junio de 1927 y en él deja constancia de esta paradoja insoluble: «El interés que en nuestra época pone la gente en las cosas de arte es completamente ficticio y desde luego exagerado; es la comedia más extraña que haya podido existir jamás. Lo que demuestra la falta absoluta de base y la completa intrascendencia de este movimiento es que el mundo es cada día más monstruoso, más hórrido y más insoportable».

Creo que él sufrió en carne propia esa inconsecuencia que, como hombre de letras, percibía a su alrededor. Y procuró darle, socialmente hablando, una salida airosa, evitando traslucir la preocupación que sentía, pero que en lo profesional debía encontrar el cauce de expresión adecuado, cuya estructura será la facilitada por el propio yo y el género para encauzar su proyecto será el periodismo y sus aperturas a la creación: ensayo, biografía, crónica, dietario, libro de viaje... Apenas la novela y, contra lo que pudiera parecer, tampoco la autobiografía, porque el relato de su vida no está en el punto de mira de Pla aunque, visto en pasiva, la pulsión por la escritura mantuvo a flote su personalidad impregnada de graves inseguridades. Induce a un error de partida leer la obra de Pla como expresión permanente e inacabada de una posible autobiografía, porque no lo es ni podía serlo. Xavier Pla ha estudiado muy bien el polimorfismo autobiográfico de su escritura y propone verla como una autoficción[4], neologismo acuñado por Serge Doubrovsky y muy útil a la hora de eludir los compromisos que impone la autobiografía. La autoficción, sin embargo, es una derivación de la novela y, en este sentido, la veo una forma narrativa que responde a otros propósitos de los planianos. Entiendo su obra más próxima al concepto del autorretrato, tal como quedó formulado en el libro de Michel Beaujour: *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (Seuil, 1980).

Beaujour señala que muchos de los textos autobiográficos de mayor entidad y trascendencia –los *Essais* de Montaigne, por ejemplo– pertenecen a una tradición literaria claramente independiente de la generada por la autobiografía. Es la tradición del autorretrato, cuya definición resulta de una enorme complejidad, pues en opinión de Beaujour su espacio de realización no es simétrico al reservado a otros géneros: autobiografía frente a biografía, por ejemplo. Resumiendo mucho, el autorretrato podría ser considerado como una variante transformacional de una estructura que rehace el concepto del *speculum* en la Edad Media, o agrupación enciclopédica del conocimiento (cfr. p. 31). Dicha estructura, que Beaujour propone denominar precisamente *espejo (miroir),* se carac-

[4] *En* Ficció autobiogràfica... *op. cit., passim.*

teriza por su condición tópica y en este sentido se opone globalmente a la estructura narrativa, pues lo que hace es rehacer la historiografía, la novela, la biografía y la autobiografía en función de unos topos o compartimentos, cada uno de los cuales contiene virtualmente el desarrollo dialéctico de un discurso descriptivo o conceptual. El autorretratista recurre al yo y exprime sus posibilidades no como expresión satisfecha de su orgullo, sino porque con esa palabra consigue una voz narrativa verídica a partir de la cual poder exponer su propia e innegociable visión del mundo. Por ello el discurso del yo y sobre el yo deviene un microcosmos de algo colectivo, la reflexión sobre el mundo que rodea al escritor y que es el que verdaderamente le importa. Pla, en efecto, concibe su existencia como «un acto de servicio al pasado» (son sus palabras). Ésta es la misión que le corresponde como escritor y a la que se entregará sin limitaciones: a dejar escrita la *petite histoire* de su tiempo sin otra iconografía que la indispensable para hacer más eficaz su proyecto. Acaso podrían inventariarse los topos de Pla: la masía, el paisaje, el itinerario, la gastronomía, el mar, la edad, una ciudad, las tertulias ...

El autorretrato es una forma abierta –la autobiografía es cerrada– e híbrida, pero al mismo tiempo estática, pues se apoya en la descripción, no en la narración de los hechos. Sincronía frente a diacronía. Conlleva, pues, una concepción espacial y no temporal de la prosa. Veamos algún ejemplo. Pla cierra el prólogo a la cuarta edición de *Vida de Manolo* (fechado en marzo de 1946) con estas palabras: «... este libro, construido en lo que tiene de básico, por mí, en uno de los momentos más despiadados de mi paso por la tierra, constituye un mero acto de reconocimiento ante uno de mis contemporáneos más dignos de respeto y de estima».

La frase inserta –«construido ... tierra»– por tanto subordinada a la frase principal, es de un notable impacto para el lector, pues al margen de cuál sea el interés que ofrezca el biografiado y que ha motivado, como dice, la escritura del libro, al lector le impresiona que lo haya compuesto «en uno de los momentos más despiadados» de su vida, lo que no es poco. Pla lo comenta de pasada, como sin querer (no está haciendo su autobiografía) y, por tanto, sin dar explicaciones, pero es una observación necesaria, estructuralmente hablando, para incardinar al narrador en el proyecto literario. De más está decir que uno no sabe si seguir con el libro sobre Hugué o abandonarlo momentáneamente para resolver una duda imperiosa: ¿qué le pasaba a Pla en 1927?

El comentario es una instantánea, un simple apunte referente a su vida anímica en un momento determinado de su vida, un autorretrato fugaz –los hay a cientos en su obra– sin antes ni después (¿se puede olvidar fácilmente el comienzo de su primera anotación del año 1919?). Ahí queda pues la huella de su vida, fundida en la vida de otro, en este caso Manolo Hugué. Y lo que ofrece Pla es mucho más que un testimonio,

pues el texto se abre a una variante del humanismo renacentista –lo que Beaujour denomina *speculum* enciclopédico–. Es decir, es un ensayo de interpretación de la vida de su tiempo, el ejercicio de una memoria activa que media, admirablemente por cierto, entre el individuo y su cultura.

Si acudimos a sus *Notes autobiografiques* escritas a los 77 años y consideradas en algún momento de la redacción como autobiografía (32, 607), comprobamos que hay una idea central, senequista, de inasibilidad de la propia vida, que le impide proponer un desarrollo, una explicación interna. Todo parece ser fruto del azar y las circunstancias, y así considera su longevidad, su entrada en la literatura catalana –que fue, dice, casual y discutible– etc. *I així estem* es su muleta preferida, el dicho popular capaz de fijar su estado restándole toda importancia. En las *Notas,* Pla liquida la explicación de sus primeros años diciendo «De la época de mi infancia, no recuerdo nada, absolutamente nada» (32, 591), o bien hablando de sus abuelos y demás parientes cercanos: «Esta es la realidad. No sabemos nada, prácticamente nada, de nuestra familia» (32, 595) y así –las mismas palabras se han dicho en *Notes disperses,* por ejemplo (12, 9)– hasta que el enésimo papel autobiográfico consigue deslizarse a su cauce natural. Sin que por ello falten esas impagables instantáneas: «He pasado la vida en una modestia e insignificancia indescriptibles» (32, 595).

De modo que 45 volúmenes de letra pequeña y papel biblia, unas 650 páginas cada volumen, miles y miles de cuartillas escritas durante más de sesenta años en torno al propio yo, y a duras penas sabemos algo de la verdadera naturaleza de la relación con sus padres, con su hermano Pere (fundamental), de los sobresaltos de su vida o de los embates feroces de la soledad y la duda. A cambio disponemos de miles de fotos fijas que intentan sujetar esa inasibilidad que Pla veía en la vida.

Pero veámoslo desde otra perspectiva. Ese yo de Pla, que con todas las variantes que podrían inventariarse, se extiende, prácticamente, a lo largo de los 44 libros de su *O.C.* no fatiga nunca. En otro autor, y como lectores, nos resultaría intolerable y exorbitada su vanidad de imponerse y de retratarse por encima de géneros y temas, su omnipresencia como voz narrativa perpetua. No es, por supuesto, el caso de Pla, quien sabe compensar la constante autorreferencialidad de su escritura con un tratamiento radicalmente antivanidoso de su propia representación (ello no significa que no fuera consciente, que lo fue, de la valía de su obra: él mismo la configuró como una pequeña *Pléiade.* Y es que Pla había reflexionado mucho sobre el arte y sobre el mejor modo de lograr la comunicación con sus contemporáneos (y por ello no comparto la opinión de Enric Bou[5] acerca del dietario como texto no destinado a la publicación: tanto

[5] *En* Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques, *Barcelona, Edicions 62, p. 111. En este sentido, me parece del mayor interés el reciente artículo de*

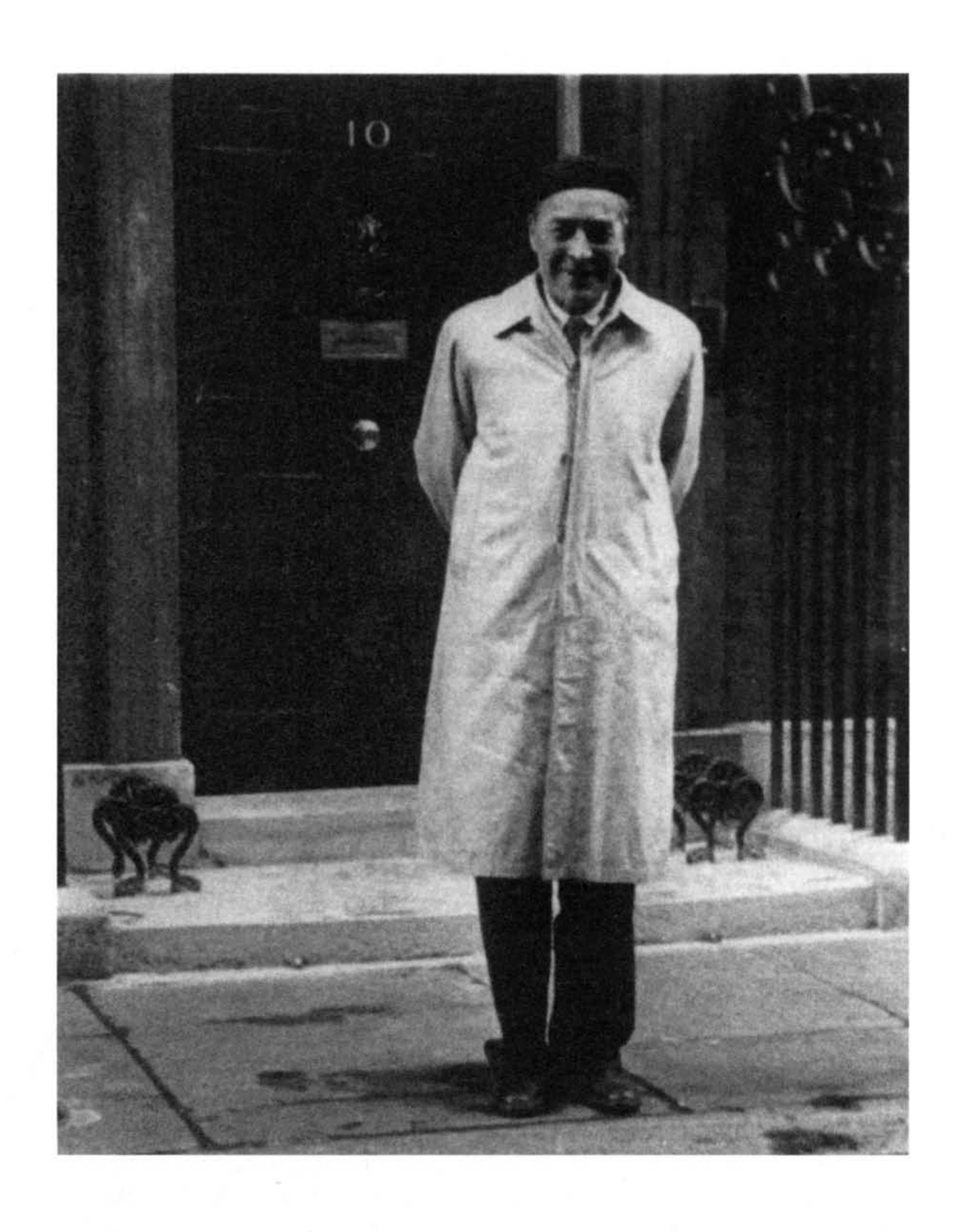
en Pla como en los dietaristas actuales, la veo una condición de su escritura. No podría explicarse sin esa previsión que, además, suele tener un correlato periodístico). Ni un solo desfallecimiento, ni una sola caída en la megalomanía y el envanecimiento: «Que el lector no busque pensamientos sublimes ni hechos extraordinarios. El tedio, el trabajo, el cansancio y la lectura desordenada, la búsqueda imposible de la soledad, no acentúan, socialmente hablando, la apertura de compás» (prólogo a *Notes per un diari,* 39, 307. La traducción es mía).

Notes per un diari, dicho sea al paso, constituye un magnífico retrato de la edad crítica de un hombre, pero el tono es el de siempre: que el lector no espere demasiado porque la cosa no da para más *(i així estem).* De sobra está decir que el lector, siempre amante de transgredir los códigos y modos de lectura que le son sugeridos, se forzará para encontrar, una vez más, lo que Pla se niega a sí mismo tantas veces. Que puede ser una estrategia para conseguir ese efecto favorable de lectura, no lo dudo, pero, en todo caso, la manipulación está hecha con mano maestra. Y ésta actitud pretendidamente antivanidosa, arraigada en el ampurdanés como una segunda piel, será uno de los rasgos más cultivados, con fortuna diversa, por los diaristas actuales (que también recurrirán al modelo planiano del viaje como motivo en muchos de sus textos). Porque el problema es casi insoluble: una de sus formulaciones más recientes se debe a los hermanos Lecarme: «Hay aquí una cuestión de fondo: o bien la sinceridad es una virtud, como creemos, o bien es una estrategia. En los dos casos, no conviene alardear, afectar esta sinceridad, sino que es necesario preservarla e incluso ocultarla» (*L'autobiographie,* Armand Colin, 1997, p. 66. La traducción es mía).

De manera que si no se es sincero en un diario, malo; si se presume de serlo, peor; al diarista no parecen quedarle muchas opciones (la de Pla, por supuesto). Y así estamos.

Anna Caballé

Jordi Gracia: «El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo español contemporáneo» donde se aborda, precisamente, la profesionalización del género. En Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos *(1997), núm. 2, Universitat de Barcelona, p. 39 a 50.*



Josep Pla ante el domicilio del Primer Ministro (Londres, 1955).
Fotografía de Josep Vergés

El triunfo del periodismo
(Pla y la poética de la realidad)

El admirable Cyril Connolly escribe en su libro *Enemigos de la promesa* (Versal, 1991): «Aquello que está hecho para que se lea una sola vez raramente puede leerse más de una vez». Luego, en el mismo capítulo –*La buglosa azul,* dedicado a analizar en qué medida el periodismo contamina a un escritor–, cita a Somerset Maugham: «El periódico tiene una impersonalidad que afecta insensiblemente al escritor. Quienes escriben mucho para la prensa parecen perder la facultad de ver las cosas por sí mismos, las ven desde un punto de vista generalizado, a menudo vívidamente, a veces con una brillantez febril, pero nunca con esa idiosincrasia que sólo puede dar una imagen parcial de los hechos pero que está inmersa en la personalidad del observador. Lo cierto es que la prensa mata la personalidad de quienes escriben para ella».

La de Connolly y la de Maugham son dos de las objeciones clásicas que la literatura pone al periodismo. Hasta tal punto son clásicas que pueden formar parte sin dificultad y sin empacho de un catálogo de *idées reçues* sobre las relaciones entre la literatura y el periodismo. Para escribir desde «un punto de vista generalizado y a menudo vívidamente» no es imprescindible, en efecto, dedicarse al periodismo. Sin embargo, las dos objeciones se tambalean cuando se las confronta con los hechos y los sujetos reales: es el destino de los tópicos y su benéfica inofensividad.

Ahora nos interesa, respecto a las dos objeciones, el caso de Josep Pla. Un formidable caso literario que presenta dos características. La primera es que tres cuartas partes de su obra tienen una naturaleza inequívocamente periodística. Por supuesto: se trata de un periodismo desplegado en muy diversas variantes. Está el reportaje de acción, muy maduro y muy moderno: *Madrid i l'adveniment de la República.* Está el columnismo, pura voluta muy emparentada con Julio Camba, de su *Calendario sin fechas,* publicado en la revista *Destino* a lo largo de más de treinta años. Está la crónica parlamentaria, que une su nombre a la más brillante tradición hispánica, la de Azorín y la de Fernández Flórez. Están sus célebres reportajes biográficos: los depurados y profundos, como los dedicados al escultor Manolo, Joan Maragall, Francesc Cambó o Rafael Puget; o los escritos a vuelo rasante, sus *Homenots,* algunos muy, muy

buenos. Y están sus artículos de viajes, perfectamente inscribibles en la mejor tradición anglosajona. Además de todo ello, hay alto periodismo ensayístico –literario y político– en sus dietarios, en *El quadern gris,* o en *Notes del capvesprol.* ¿Qué hay de la obra de Pla al margen de lo que puede entenderse por periodismo? Sus escasas y frustradas tentativas novelescas, desde *El carrer estret* hasta *Nocturn de primavera;* sus meditaciones, digamos filosóficas –material eficaz, que ayuda a vivir, pero a menudo de segunda mano–, sus cómicos versos –salvo uno, extraordinario: *Ha mort Aurora/fa un sol radiant–* del *retour d'âge,* su prosa de agenda, como los obsesionantes diarios de los años sesenta y sus frustrados, contradictorios y poco fiables intentos de hablar de sí mismo, es decir, de indagar en el sombrío proyecto autobiográfico. O sea: al margen del periodismo hay poco y a veces secundario.

La segunda característica es que todo (cualquiera debe entender lo que quiere decir *todo*) lo que escribió Josep Pla a lo largo de su vida, en los diversos periódicos y revistas donde puso su firma, todo, insisto, puede leerse más de una y más de tres. Aviso que me dispongo a hacer una afirmación contundente, y los menores debieran por tanto ausentarse: el siglo XX catalán no puede –no ya entenderse, sino ni siquiera apreciarse– sin la obra de Josep Pla. Y me estoy refiriendo no sólo a la vertiente pública del siglo, sino también a su intimidad. Pla explica lo que los catalanes hicieron en su tiempo; pero también explica –por activa o por pasiva– lo que fueron: sería muy arriesgado suponer que semejantes enseñanzas no exigen la relectura.

A propósito de este asunto, quiero añadir algo: el caso planiano es, seguramente, el más espectacular de la historia del periodismo y de la literatura catalanes; tal vez donde mejor pueda observarse esa lección. Pero no es el único. Pla tuvo la fortuna de encontrar en Josep Vergés a un editor particularísimo, alguien que se dio perfecta cuenta del éxito que podría tener el periodismo de Pla, encuadernado y en cierta forma reelaborado, o al menos bajo la apariencia de la reelaboración. Pero es ya el momento de preguntarse por la ingente cantidad de documentos literarios, de apreciaciones profundas sobre los tiempos y los hombres, de eslabones decisivos en la formación de las opiniones públicas contemporáneas que yacen sepultados en las páginas de los periódicos, pasto de la indiferencia, del olvido o de la estadística artesanal de los estudiantes de las llamadas ciencias de la información. En Cataluña, en la escasa Cataluña que se preocupa de estas cuestiones, se tiene la sospecha de que buena parte de lo mejor que Josep Carner escribió está en los periódicos. Y se sospecha también, sin que por el momento haya demostración empírica, que el llamado espíritu catalán es modernamente una creación burguesa de alguien que respondía al sobrenombre de Gaziel, y que estuvo al cargo, durante dos décadas de la opinión del periódico *La Vanguardia.* Para el caso hispánico bastará con una cita: fuera de los periódicos y de su clímax, Orte-

ga poco ganó en profundidad y en influencia. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero sólo servirían para confirmar el extraño caso y la extraña fortuna de un Josep Pla que sirvió su periodismo encuadernado, que pudo reelaborarlo en algunos pasajes y que, despojando sus textos de cualquier referencia datada (una idea magnífica, muy poco respetuosa con la historiografía periodística, pero eficacísima desde el punto de vista de la pragmática literaria), logró crear en el público la impresión de que había levantado una monumental obra libresca: hecho cierto, pero imperativamente subordinado a su previa naturaleza periodística.

Vayamos ahora a la objeción que Connolly pone en boca de Maugham: la imposibilidad de mantener una voz propia en el trillado *no man's land* periodístico. Maugham se refiere a lo que podríamos llamar *un criterio propio*. Luego me ocuparé de ello. Antes quiero referirme a un aspecto que no está en las palabras exactas del escritor inglés, pero sí en su trastienda, y que en cualquier caso forma parte de las verdades facilonas: la imposibilidad del periodismo de lograr determinados efectos estéticos a partir de una organización del lenguaje tan limitada. Traducido a la onda de Maugham: la imposibilidad del periodismo de mantener una voz estilísticamente propia. Esa supuesta imposibilidad se asocia tradicionalmente a dos condicionantes: la pobreza léxica y la rudimentaria sintaxis a que obligan las necesidades de un lector apresurado. Dos condicionantes muy presuntos: no se puede negar fácilmente, en primer lugar, que el periodismo es el lugar privilegiado de la invención lingüística contemporánea. Pero es que, sobre todo, quienes argumentan sobre la *pobreza léxica* como un factor estilísticamente decisivo olvidan que el estilo no depende de las palabras sino de su ubicación y de las relaciones que establecen unas palabras con otras. Exactamente igual a como la música no depende de las notas individualmente consideradas sino de las relaciones de contigüidad y simultaneidad que mantienen entre sí. La tensión entre la extrañeza y la sorpresa lingüísticas y la imprescindible verosimilitud que ha de mantener el discurso –ésta es la base de las metáforas afortunadas y el nudo medular de la buena escritura: *Els enciams tenen un fil llunyà de frescor de neu,* escribe Pla por ejemplo– no dependen del uso de un léxico extraño y sorprendente sino del uso extraño y sorprendente de un léxico verosímil. En cuanto a las estructuras sintácticas, sucede algo parecido. Cuando se es capaz de concebir la frase como la pieza de un sistema y no como un fin en sí misma, el canon periodístico de la frase breve, armada en sujeto/verbo/predicado, no implica sopor rítmico. Por lo tanto, no parece muy justificado sostener que el periodismo incapacita –ontológicamente– para alzar una voz estilísticamente propia.

Pero Maugham, recordémoslo, se refería explícitamente a otra incapacidad: la que manifiesta el periodista para desarrollar un pensamiento propio, inmerso en la generalidad del medio. Aquí Maugham acierta y de manera, incluso, profética: el paso del tiempo no ha hecho más que agu-

dizar la tendencia a la homogeneización de las voces que él ya detectaba. Coincidir con el resto de los periódicos en la jerarquización de los hechos se juzga hoy como un éxito en cualquier redacción. Y qué decir del siniestro *pensamiento único,* política o nacionalmente correcto, que ciñe con alambradas eléctricas las opiniones. El periodismo, salvo las naturales excepciones, es hoy una fábrica permanente de consenso. Lo era también, aunque más modestamente, en los tiempos de Pla. Pero Pla, y ésa es una de su mayores grandezas como escritor, siempre mantuvo una voz propia. Una voz que se escuchó en los tiempos de la dictadura de Primo, en la República y en el franquismo y que le supuso la desconfianza generalizada. La desconfianza de los sucesivos poderes y, también, de las sucesivas oposiciones que esos poderes políticos y culturales afrontaron.

Por tanto, y a mi juicio, la obra de Josep Pla es un ejemplo modélico, tal vez sin demasiados parangones en España, de un periodismo triunfante: triunfante en el tiempo, en el estilo y en las características de su voz. Su escritura tiene las características obligatorias del periodismo: encara su tiempo, evita la ficción y se produce de modo preferentemente fragmentario, en cierta forma inacabado, sin las ambiciones circulares propias de otros géneros narrativos. Pero de los riesgos, ésos que Connolly y Maugham describen con mirada lisa, su escritura sale airosa casi siempre. Tan airosa que en un alarde de paradoja, no necesariamente malintencionado, muchos de sus críticos y lectores lamentan en voz alta que no sirviera a señores más nobles. Es decir, que fuera una escritura centrada en el periodismo y que no se aventurara por las aéreas regiones de la novela o de cualquier otra forma de ficción. Se trata de un ejemplo más, y poderoso, de la cruz del periodismo: en cuanto es bueno, deja de ser considerado periodismo. Pero lo realmente preocupante es que ese punto de vista demuestra una opacidad crítica considerable. La escritura de Pla *es así,* porque es una escritura periodística. La higiene y el esplendor de su estilo, la agudeza de su mirada y la singularidad de su pensamiento sólo se revelan encarados a la realidad, su única poética posible. Cuando esa voz y ese estilo experimentan con la tentación de la novela o el cuento –por la presión de la sociedad literaria que en toda cultura subalterna aún sigue encumbrando la ficción sobre todos los géneros, y también por las necesidades *patrióticas* de la sociedad literaria catalana, tan colmada de buenos poetas como de mediocres novelistas–, esa voz fracasa con estrépito: y ahí está, en especial, su *Àlbum de Fontclara* (el volumen 23 de su *Obra Completa)* para testimoniarlo. El periodismo no fue para Pla un oficio inesquivable, tiránico, sino su alimento principal. Y, asimismo, el punto de vista que eligió para seguir el antiquísimo consejo de Bacon, aquel «Contempla el mundo» tan recomendable para cualquier forma de onanismo.

Arcadi Espada

Josep Pla: biografía, autobiografía, autoficción

El escritor catalán Josep Pla (1897-1981) no ha tenido que pasar el mismo tipo de purgatorio crítico al que parecen condenados muchos creadores después de su desaparición. Más de quince años después de su muerte, una bibliografía heterogénea y apasionante ha ido recordando regularmente la figura de Josep Pla y afronta ya con el rigor necesario el cómo y el porqué de la compleja obra autobiográfica de un autor considerado demasiado a menudo como excesivamente unidimensional. Es cierto que a su larga y compleja evolución ideológica, al considerable número de anécdotas y de pequeñas leyendas que su biografía suscitó y a las polémicas sobre su discurso ideológico y sobre las manipulaciones y voluntarias deformaciones existentes en su obra sobre su propia biografía, no faltó nunca (como mínimo desde 1925, fecha de publicación de su primer libro) el apoyo incondicional de los lectores a sus libros.

Efectivamente, Josep Pla, autor polémico y polemista, sigue siendo hoy en día el escritor catalán más leído, pero sin duda es también el más controvertido, el más excéntrico y el más inclasificable de la literatura catalana contemporánea: «Ningún interés me liga a las fuerzas estáticas del país –ni en la posición que tienen hoy de cosa existente ni en la que tendrán mañana, de simple recuerdo. [...] Yo navego contra la corrupción de la corriente. Yo no soy un producto de mi tiempo; soy un producto contra mi tiempo», escribía en *El quadern gris,* su libro más importante, el 20 de junio de 1919[1]. Aprovechándose de su presencia en la prensa, desacreditando mediante un uso insistente de la *boutade* y de la ironía las verdaderas características de su personalidad, Josep Pla consiguió proyectarse públicamente rodeado de los filtros necesarios para llegar a ser no sólo un escritor popular y de culto a la vez, sino también un personaje de gran dimensión social que aún hoy continúa suscitando en Cataluña una sorprendente idolatría de la que, como mínimo, puede decirse que ha tenido de positivo que ha evitado una mistificación ciega

[1] *Cito a partir de la traducción castellana de Dionisio Ridruejo y Gloria de Ros,* El cuaderno gris. Un dietario, *publicada por Ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín 464, Barcelona, 1975, p. 528-529.*

de su obra. Hoy, sesenta años después de la guerra civil española, las nuevas generaciones no pueden evitar estudiar su obra con la objetividad, el rigor y la distancia crítica indispensables para toda reflexión teórica. En este sentido, no pueden dejar de recordarse las palabras del crítico valenciano Joan Fuster, quien pedía a la crítica literaria el necesario aprendizaje que, *sine ira et studio,* debe permitirle admirar a un escritor sin necesariamente identificarse con su discurso ideológico[2]. Con todo, el nombre de Josep Pla y sus opiniones aparecen día sí y día también en las páginas de la prensa de Barcelona y, en menor medida, de Madrid y son frecuentes las referencias de escritores y periodistas de lengua catalana (Baltasar Porcel, Terenci Moix, Josep M. Castellet...) o de lengua española (Camilo José Cela, Francisco Umbral, Antonio Muñoz Molina...) que reconocen en su obra, más allá de las divergencias ideológicas, a un escritor que presenta uno de los proyectos literarios más ambiciosos de la narrativa hispánica del siglo XX y que constituye el más fecundo ejemplo de la prosa catalana de este siglo, pieza inclasificable del canon literario catalán, sólo equiparable por su calidad a los narradores Víctor Català, Joaquim Ruyra y Mercè Rodoreda o a los ya habitualmente designados como cinco poetas clásicos del siglo, es decir, Josep Carner, J. V. Foix, Carles Riba, Salvador Espriu y Gabriel Ferrater.

Escritor y periodista, grafómano, viajero incansable, autor de unas obras completas de más de cuarenta volúmenes escritos en catalán, y de más de una docena de libros en castellano, gran lector de Montaigne y de Leopardi, incondicional de los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII, (especialmente de La Bruyère, de La Rochefoucault, de Voltaire, de Joubert), admirador de Lawrence Sterne y de Marcel Proust, seguidor entusiasta de la obra de Pío Baroja, de Ernest Hemingway y de Georges Simenon, corresponsal de prensa en París, Berlín, Londres y Madrid entre las dos guerras mundiales...: no son suficientes todas estas palabras para definir y resumir la obra de Josep Pla. Verdadero Sísifo, Josep Pla es un autobiógrafo que manifiesta una voluntad de totalización de la realidad a través de miles de páginas de escritura, gracias a una prosa bulímica y desbordante, a un estilo vivaz y sensual no exento de ironía mordaz y de cinismo, a una mirada penetrante sobre la realidad cotidiana que singularizan a una literatura concebida ante todo como un «esfuerzo contra el olvido». Sólo una vida obsesivamente dedicada a la escritura permite quizás comprender el alcance de una vocación apasionada a la que fatalmente el joven escritor tuvo que dedicarse. Así lo definía él mismo en uno de los párrafos más importantes de *El quadern gris,* fechado el 23 de diciembre de 1918: «Es objetivamente desagradable no sentir ninguna ilusión –ni la ilusión de las mujeres, ni la del dine-

[2] *Joan Fuster, «Els inèdits d'en Pla», en* Serra d'Or, *junio 1981, p. 44.*

ro, ni la de llegar a ser alguna cosa en la vida–, nada más sentir esta secreta y diabólica manía de escribir –con tan poco resultado–, a la cual sacrifico todo, a la cual, probablemente, sacrificaré todo en la vida. Me pregunto: ¿qué es preferible: un pasar mediocre, alegre y conformado o una obsesión como ésta, apasionada, tensa, obsesionante?».

Josep Pla presenta uno de los pocos ejemplos de la literatura hispánica contemporánea de construcción de una verdadera obra-vida a través de un complejísimo proceso de automitificación que se desarrolla en un flujo ininterrumpido de escritura que acompaña a la vida y a la memoria del escritor y que sólo la muerte parece haber sido capaz de interrumpir. Además, Josep Pla es un prosista que empieza a publicar en un momento, a mediados de los años veinte, en que puede constatarse una cierta «crisis de la ficción» que le obligó a reflexionar y a tratar de manera muy personal las relaciones entre la ficción y la realidad, entre la experiencia imaginaria y la experiencia vivida. Para todos los escritores como Josep Pla en quienes la crisis de la novela se manifestó ante todo como una crisis de la ficción, las formas autobiográficas terminaron presentándose como un verdadero sustituto, como un *recurso* narrativo completo. Dentro de esta evolución perceptible de las formas novelescas hacia las formas autobiográficas, que acabó originando una ficción autobiográfica en detrimento de la ficción novelesca estricta, la obra y el pensamiento literario de Josep Pla se consolidaron como un ejemplo literatura caracterizada por el signo omnipresente de la autobiografía, ya que el escritor es su único protagonista, y que presenta una eficaz cohesión. Compuesta esencialmente de falsos diarios íntimos, de narraciones pseudoautobiográficas, de libros de viajes más o menos reconstituidos, de retratos y de numerosos autorretratos, de crónicas políticas y de biografías, la obra de Pla constituye un ejemplo de autobiografía polimórfica que no cesa de interrogar constantemente al lector al situarse voluntariamente, pero siempre de forma problemática, en un espacio autobiográfico en el que toda desviación a las reglas y a las leyes del género parece ser la norma. Pero se equivocaría quien tomara a Pla por un simple polígrafo, por un curioso forzado a la superficialidad, porque existe también un Pla autor de novelas, un narrador excelente generalmente negligido por la crítica, un Pla autor de ficciones pseudoautobiográficas que se divierte jugando a desvirtuar las reglas más rígidas de la historia de la literatura para elaborar una obra literaria que no parece pertenecer a ningún género literario pero que los integra y los desborda a todos a la vez.

Durante toda su vida, Josep Pla se forjó una biografía propia, un conjunto de imágenes sucesivas que él mismo se encargó de divulgar insistentemente, presentándose primero como un simple periodista y, posteriormente, con la máscara que le aportaría una mayor audiencia: la del payés socarrón del Ampurdán. Como una anguila, Pla hizo de la ambi-

güedad y de la metamorfosis, de la ironía y de la irresponsabilidad, los principales elementos de su presentación pública, mostrando una predilección especial por todo lo que se relaciona con la máscara y la simulación. De libro en libro, de polémica en polémica, su escritura se mostró como un medio para conocerse y para disimularse, un ejemplo de escritura egotista en la que la verdad y la sinceridad jugaron siempre un papel subordinado al de la verosimilud. Pla, que se sirve de la célebre frase de Stendhal, atribuida a Saint-Réal, según la cual la novela *c'est un miroir qu'on promène le long du chemin,* pretende concebir su obra únicamente como espejo de su vida y consiguió crearse un personaje ante el cual se hace hoy en día difícil deshacerse del conjunto de imágenes, de tópicos y de toda clase de anécdotas que rodean su existencia y que esconden su verdadera personalidad. No debe ser inútil el fijarnos en este detalle: si Pla no hace más que presentarse como un autobiógrafo o como un memorialista, la ausencia reiterada en su obra de algunos de los aspectos básicos de su biografía (por ejemplo, de su infancia y adolescencia, o el secreto que envuelve su relación con la mujer con la que vivió durante más de quince años de la que nada dice en su obra y con la que los biógrafos no saben siquiera si se casó) o las deformaciones, plagios y «mentiras al servicio de la realidad» que el lector encuentra en sus escritos bastarían para ilustrar la distancia evidente que parece existir entre su biografía y su obra pretendidamente autobiográfica y la necesidad de establecer unos nuevos parámetros de estudio de su obra en los que hay que reconocer que, como para la obra de Fernando Pessoa (un escritor con el que presenta paralelismos inauditos), las escrituras del yo, como todas las formas de la memoria, se rigen por procedimientos narrativos comunes a la narrativa de ficción. Las últimas novedades que presenta la bibliografía especializada sobre la vida de Josep Pla, cegada quizás por el intento de encontrar en su vida la razón de ser de su obra, no han hecho más que aumentar los misterios, los enigmas y las sombras que envuelven a un hombre del que podríamos afirmar (como así lo hacía el crítico francés Gérard Genette sobre Stendhal) que nadie sabe exactamente a quién veía, qué libros escribió realmente o qué viajes realizó en concreto.

Aunque Josep Pla dejó siempre sin respuesta la cuestión del estatuto genérico de su obra, el autor no quiso nunca considerarse un novelista, sino más bien un autobiógrafo que se adhería casi de forma militante a un concepto de la literatura fundado en la observación y en la descripción de la realidad. De ahí que ciertos juicios sobre la obra de Pla destaquen sobre todo el aspecto visual, el detallismo, el estilo vivaz, de gran colorido plástico de sus descripciones, y que algunos elogios, como el de Claudio Guillén, se emitan siguiendo la fórmula horaciana del *ut pictura poesis:* «Uno de los paisajistas más intensos de nuestro siglo es el extra-

ordinario prosista catalán Josep Pla, que admiró a muchos artistas (Rusiñol, Manolo), pero que ante todo miró, vio y escribió con pasión, con inagotable capacidad de atención a la vida»[3]. Porque Pla, efectivamente, insiste, y lo ha leído y creído así desde siempre la crítica literaria catalana, al menos hasta hace poco años, en presentarse como un autor «realista», como un ejemplo de literatura referencial, a medio camino entre la escritura memorialista, la crónica y el reportaje periodístico, eligiendo siempre términos propios a la literatura del yo como «memorias», «larga autobiografía» u «hojas de un vasto diario íntimo» para afirmar su identificación con este tipo de escritura. Influido por el memorialismo del duque de Saint-Simon y por los dietarios, libros de viajes y textos autobiográficos de Stendhal, e inclinado como Proust al análisis, la memoria y la evocación de ambientes y figuras, Josep Pla elegirá, también según Claudio Guillén, «los cauces de la literatura en apariencia no imaginaria para penetrar y poseer la complejidad de la experiencia vivida»[4].

La mayor parte de los escritos de Josep Pla presentan como eje unificador del texto una cierta técnica narrativa del yo. De esta forma, el buen lector reconoce inmediatamente un texto de Pla, y el buen lector de Pla sabe que leer sólo un fragmento de sus obras es suficiente para conocer toda su escritura. Los textos de Pla, a menudo fragmentarios, «descosidos», en los que la descripción se alterna constantemente con la narración, en los que los párrafos se suceden en un aparente desorden, poseen como único pretexto unitario el funcionamiento de un yo literario, de un yo narrativo que comunica los distintos niveles textuales y que asegura, por encima de todo, su unidad y su coherencia. Está pues fuera de dudas que, desde el punto de vista del sistema general del texto, la obra de Josep Pla se inscribe dentro de las modulaciones de la escritura o del pacto autobiográfico. El uso de la primera persona narrativa permite al escritor hacer coincidir, aunque de forma problemática, al sujeto de la experiencia con el sujeto de la escritura. De esta manera, puede decirse que toda forma de escritura del ego de Josep Pla es siempre la de un *ego scriptor.* Desde su adolescencia, Pla se propone hacer avanzar la vida y la escritura al mismo ritmo. Joan Fuster fue el primer crítico que utilizó, en un sentido admirativo, el concepto de grafomanía para expresar la sorpresa que producen las dimensiones de la obra de Josep Pla. Sólo una vida obsesivamente dedicada a la escritura permite quizás comprender el alcance de una vocación apasionada a la que fatalmente el joven escritor

[3] *Claudio Guillén,* Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, *Barcelona, Crítica, p. 127.*
[4] *Claudio Guillén, «Sobre las semblanzas de Josep Pla», en* Actes del segon col·loqui d'estudis catalans a Nord-amèrica (Yale, abril), *Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, p. 275.*

tuvo que dedicarse. Así lo definía él mismo en uno de los párrafos más importantes de *El quadern gris*, fechado el 23 de diciembre de 1918: «Es objetivamente desagradable no sentir ninguna ilusión –ni la ilusión de las mujeres, ni la del dinero, ni la de llegar a ser alguna cosa en la vida–, nada más sentir esta secreta y diabólica manía de escribir –con tan poco resultado–, a la cual sacrifico todo, a la cual, probablemente, sacrificaré todo en la vida. Me pregunto: ¿qué es preferible: un pasar mediocre, alegre y conformado o una obsesión como ésta, apasionada, tensa, obsesionante?»[5].

La principal originalidad de la autobiografía de Josep Pla proviene del hecho de que el elemento retrospectivo, el esfuerzo de anamnesis, no es dominante ni exclusivo. La obra de Pla es una especie de autobiografía impura, *in progress*, en movimiento, un proyecto de juventud que se desarrolla fragmentariamente, que se renueva en cada edición, y que encuentra en el dietario, en el diario íntimo, el ejemplo ideal para manifestar su funcionamiento de escritura. Es cierto que normalmente no se acepta la noción de relato para el dietario, porque éste, a diferencia por ejemplo del relato autobiográfico, no es retrospectivo, no está escrito con posterioridad, sino que adopta la inmediatez del presente; pero es que mayoritariamente a partir del presente Pla desarrolla en su literatura una cierta poética de la presencia. Como convención genérica, el dietario es una forma libre que permite una escritura discontinua, poco codificada. *El quadern gris*, su dietario más significativo, es un texto en el que un narrador autodiegético con el mismo nombre que el elemento extratextual, el autor, presenta en forma de dietario de juventud una serie diversa temática y formalmente de textos. Pues bien: hoy en día sabemos que este dietario es en realidad un falso dietario, un texto reconstituido cuarenta años más tarde, manipulado a conciencia, retocado, ampliado o mutilado. Se trata de un pretendido dietario íntimo de juventud correspondiente a los años 1918 y 1919 en el que un joven escritor llamado Josep Pla sufre dolorosamente su entrada en el mundo de los adultos y persigue con tenacidad y ansiedad su ambición de convertirse en escritor. Publicado en 1966, la crítica tardó en comprender que este supuesto diario íntimo era en realidad la síntesis cronológica y temática de toda la obra que Pla había publicado desde los años veinte. Al contrario de otros diaristas, su pretendido dietario no es la cantera temática y estilística de donde sale el resto de la obra sino, como ha demostrado Joaquim Molas[6], el texto central de un escritor que, al final de su vida, escoge el dietario como estructura formal para recuperar textos publicados en el pasado, caracterizados por su extrema variedad, e incluirlos, siguiendo

[5] *Josep Pla,* El cuaderno gris. Un dietario, op. cit., *p. 325.*
[6] *Joaquim Molas, «Notes sobre* El quadern gris *de Josep Pla», en* Miscel·lània Sanchis Guarner, *I, València, Universitat de València, 1984, p. 225-232.*

las convenciones formales del género, bajo las imprescindibles inscripciones temporales y espaciales. Las fechas de este supuesto dietario son, en su mayor parte, falsas, es decir no corresponden a un orden cronológico verdadero, los anacronismos son frecuentes y las incongruencias evidentes[7]. Sin embargo, las falsas fechas sirven para estructurar el texto, para marcar un ritmo de escritura y de lectura y, paradójicamente, son un orden cronológico sospechosamente perfecto que en vez de suponer una adhesión a la realidad, a la espontaneidad y a la verosimilitud de la escritura son la muestra más evidente del carácter artificioso y ficticio de este libro. Existen, en fin, cada día más indicios que nos permiten afirmar que la imagen que el lector se puede construir de la vida del autor de este diario íntimo no coincide con la realidad biográfica de dicho autor en el mismo período[8]. Es sabido que para que un texto sea considerado autobiográfico existe una condición *sine qua non:* debe producirse la identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje protagonista de la historia. Sin embargo, la lectura de la obra de Josep Pla, a partir del ejemplo de *El quadern gris,* demuestra que la existencia de esta identidad de nombre no significa necesariamente que este Josep Pla narrador que relata desde el presente de la enunciación la llegada del Josep Pla personaje al mundo de la literatura tenga algún parecido con el Josep Pla autor, dotado de una biografía civil verificable.

La literatura de Pla pone pues en cuestión las relaciones con el referente y con la verdad, y representa una clara transgresión al indispensable pacto referencial que define a toda obra autobiográfica, ya que la autenticidad de lo vivido no está nunca asegurada y porque las relaciones entre lo real y lo imaginario son extremadamente complejas. Un segundo ejemplo será quizás suficiente para ilustrar esta característica de su escritura. En la narración «Records de Florència» *(La vida amarga,* O. C. 6) Pla explica el viaje que realizó en el verano de 1921 a Florencia. En realidad, hoy se sabe que fue en el verano de 1922 cuando Pla viajó a la ciudad italiana. Este error cronológico no tiene ninguna importancia desde nuestro punto de vista, pero no conviene tampoco olvidarlo ni negligirlo. «Records de Florència» es aparentemente un relato autobiográfico. Un narrador en primera persona rememora con más o menos precisiones y detalles su estancia de varias semanas en la ciudad, evoca algunas anécdotas ocurridas al grupo de artistas e intelectuales catalanes que se encontraban en aquel momento en Florencia, recuerda algunas de sus lecturas preferidas sobre la literatura de viajes (Vasari, el presidente Des Broses, Goethe, Stendhal...) o sobre crítica de arte (los libros de

[7] *Véase la monografía que Lluís Bonada dedica a* El quadern gris, *Barcelona, Empúries, 1985.*

[8] *Véase nuestro prólogo al volumen de correspondencia de Josep Pla:* Cartes a Pere, *Barcelona, Destino, 1996.*

Benedetto Croce y Bernard Berenson, que tanto influyeron a Pla), etc. «Records de Florència» es una narración que no merecería ningún interés particular desde el punto de vista del análisis de lo que proponemos llamar autoficción si no fuera porque, en las últimas páginas, presenta un episodio que atrae poderosamente nuestra atención: se trata del supuesto *encuentro* de Josep Pla con el pintor impresionista francés Pierre-Auguste Renoir. En efecto, Josep Pla no sólo afirma haber visto al pintor, sino que asegura con gran precisión y detalle que lo vio, que se acercó a él, que lo siguió, que hablaron y que entablaron una conversación sobre el arte italiano del Renacimiento. A partir de los indicios que posee (Florencia, año 1921, el escritor Josep Pla recuerda haber visto al pintor Renoir, etc.), el lector podría continuar leyendo la narración en un registro realista-referencial-autobiográfico, pero pronto puede darse cuenta de que este texto es mucho más malicioso de lo que parecía. Este episodio, intensamente codificado desde el punto de vista autobiográfico, no pasaría con éxito la prueba de verificación que se supone a cualquier texto autobiográfico, porqué la «realidad» histórica de los hechos desmiente categóricamente lo que Pla explica o pretende explicar como verdadero. Es decir: es imposible, desde el punto de vista de la fidelidad y del respeto a los hechos, que Pla se encontrase, viese o hablase con Renoir en Florencia en 1921, porque el pintor Renoir murió en 1919.

Lo que sí es interesante señalar, en cambio, es que Josep Pla se inventó un episodio que es protagonizado por un personaje llamado también «Josep Pla». Es decir que en un texto imaginario el escritor da su nombre a un personaje que es también el narrador de la historia. Pla implica constantemente su nombre en su literatura, pone en juego su identidad en un sentido estricto, y esto no tiene ya nada que ver con la literatura meramente autobiográfica. El narrador, identificado hasta el momento a un yo real, es de hecho un yo que debe ser tratado como ficticio. Pero lo que hace inclinar la escritura de Josep Pla hacia la autoficción, es que éste aparece siempre sin máscara alguna o *alter ego,* y la identidad nominal existente entre el autor y el narrador favorece la identificación total entre las dos instancias. En este tipo de literatura lo que importa es el resultado final, porque el lector, si no dispone de los datos históricos exactos, difícilmente se da cuenta de nada. Esta es la característica común a toda la obra de Josep Pla y, leída desde esta perspectiva, éste puede ser uno de los aspectos más sugerentes y más innovadores de su literatura.

Como es sabido, que un escritor utilice su existencia, su memoria, su biografía, para elaborar una obra narrativa de ficción es un fenómeno corriente. Que Josep Pla pertenece a esta categoría de escritores parece incontestable puesto que insiste explícitamente en narrar su propia vida. Pero, aunque no podamos decir realmente que Josep Pla sea un autor de

ficciones, ya que entre la referencialidad y la ficción, parece imponerse siempre la autobiografía, sí podemos defender en cambio que Josep Pla es un autor que adapta con una gran libertad el registro autobiográfico, sin respetar nunca exclusivamente las exigencias de verificación, de fidelidad o de exactitud, para elaborar una obra que es la recreación de una experiencia vivida pero que no es esta misma vida y en la que bien podríamos decir que el protagonista es y no es Josep Pla. El proyecto autobiográfico de Josep Pla parece ser un ejemplo más de los múltiples avatares de las formas literarias autobiográficas, ya que se sitúa en una ambivalencia irreductible, en la intersección de dos trayectorias, la de la autobiografía y la de la autoficción.

Xavier Pla Barbero



Josep Pla en el mas Pla (1947) con Rafael Vázquez Zamora y Josep Vergés

Montaigne en el Ampurdán

«No me canso de leer los *Ensayos* de Montaigne» –escribe Pla en *El quadern gris*– «Paso con ellos horas enteras, de noche, en la cama. Me producen un efecto plácido, sedante, me dan un delicioso reposo. Encuentro en Montaigne una gracia casi continua, llena de incesantes e inagotables sorpresas. Una de ellas proviene del hecho de que Montaigne tiene una idea muy precisa de la insignificante posición del hombre en la tierra». Otro par de veces invoca el catalán al bordelés: al describir su ideal de vida, el de ambos (vivir en la hostería, reír con los conocidos, morir entre desconocidos) y para recordar la calidad *ondoyante* de la vida misma.

Más allá de estas puntuales invocaciones, la inspiración monteñana alienta en todo el texto, y numerosas coincidencias de diverso tipo permiten un más amplio retrato paralelo. En primer lugar, las similitudes históricas. Las guerras de religión del siglo XVI, que deshacen a Europa y se traducen en contienda civil francesa (1562-1592), marcando el final de la ilusión humanista del Renacimiento, se parecen a las dos guerras mundiales, la anarquía barcelonesa de 1919 y la guerra civil española, que destruyen la paz aparentemente sólida de la *belle époque* europea y la Restauración en España. La peste de Guyenne en 1549 y de Burdeos en 1585 son amenazas cotidianas de indefensión ante la muerte como las promovidas por la gripe epidémica de la primera posguerra.

Ambos escritores pertenecen a familias de pequeños propietarios rurales, la una ascendida a la nobleza y la otra, a la universidad. Los dos son abogados: a pesar de que el derecho es un discurso asertivo, conclusivo, veritativo, y la literatura, lenguaje ambiguo, entre los dos órdenes hay algo parecido, que viene del derecho romano: la palabra empleada se torna necesaria, insustituible, y no se puede alterar sin que se altere, al tiempo, lo dicho, que dicho está.

Más aún: Montaigne y Pla deben elegir una lengua literaria. El primero ha de escoger entre el francés del Norte, el gascón del Sur (parecido al español), el latín (usado en su casa hasta para hablar con los criados) y el toscano (que emplea, a veces, en su viaje por Italia). El segundo escribe en catalán y eventualmente en español, pero debe elegir *su* catalán,

porque el disponible es una lengua literaria reciente, con pobre tradición, no más antigua que la establecida por Verdaguer, un poco lo que siente Montaigne ante el francés de su época, lengua incierta a la que debe librar de «olores salvajes y bárbaros». Pla no se reconoce en el catalán literario de Barcelona, culterano, provenzalista y con excesivos toques de virtuosismo, ni tampoco en el afectado ruralismo de otras zonas de Cataluña. Tiene a mano la codificación flamante de Pompeu Fabra pero opta por una variante que quizá le sugieran la cadencia y el léxico ampurdaneses, trufados con sus propias invenciones. La lengua literaria es para los dos una lucha más que una sólida herencia.

¿Hay un judío oculto en las familias maternas de ambos, los López de Villanueva y los Casadevall? ¿Hay un antepasado del que no se puede hablar y que proyecta una sombra de misterio en la historia doméstica? Montaigne recuenta nobles antecedentes, quizá no todos ciertos, en tanto Pla se pierde en la grisura de sus mayores, gris como la cotidianeidad de Palafrugell y las páginas de su cuaderno.

Los autorretratos paralelos coinciden en no ser demasiado halagueños. Ninguno es digno de ser mirado por los otros (mejor dicho: por las otras) y quizás esto motive la intensidad con la que se miran y se analizan a sí mismos. En el punto de partida tal vez hallemos la escasa atención de la madre por el hijo menos favorecido y más irregular. Para compensarla, nuestros escritores agigantan la imagen materna hasta identificarla con la inmensa Naturaleza, en cuyo solitario cobijo maternal se acomodan frecuentemente.

Comparable es también la posición que conceden a la mujer en sus anotaciones. Montaigne no nos ha dejado retratos de su madre, su hermana, su esposa y la única de sus hijas que llegó a mayor. Sus tertulias se pueblan, normalmente, con señores, y las señoras a las que dedica algunos de sus ensayos, son damas letradas cercanas a la reina Margarita, con las que mantiene una relación de distante cortesía. Sabemos que frecuentaba los burdeles (afición que Pla repite siglos más tarde) y se le van los ojos y las manos tras las cortesanas de Italia y las esquivas y bien casadas *gentifemmes* a las que tienta en alguna fiesta de carnaval. Su gran amigo es La Boëtie, cuya muerte le produce un duelo inconsolable.

Pla confiesa no tener amigos y sólo aceptar la relación con los maestros. No registra conversaciones con mujeres, aunque las persigue con cachondas miradas por las Ramblas y el carrer Ferran. El diálogo hombre-mujer sólo se da, según afirma, en el matrimonio, que es un convenio para platicar de por vida y que dura lo que dicha plática. Inefables y totales, las mujeres de Pla no tienen otra elocución que la rutina. La elocuencia es cosa de tertulianos. El escritor, preferiblemente, ha de ser soltero. Si bien hay solteros maniáticos, no hay solteros estúpidos.

Para Montaigne, la mujer es suscitadora de loca pasión, explosión emotiva con escaso ensueño o pensamiento (en francés son la misma cosa: *songer, rever)* pero no hay amistad con las mujeres, sino sensato matrimonio, alejado de todo extravío amatorio. Tampoco, el más fructuoso ejercicio del espíritu que es la discusión, lo que en el francés de la época se conocía como *conférence* (conferirse mutuamente la palabra).

Las coincidencias no son casuales, ya que Pla se alinea con la tradición de los moralistas franceses, que podemos hacer partir del mismo Montaigne, y seguir por los autores barrocos, Stendhal como gran crítico de la hipocresía y el Nietzsche que más parece interesar al diarista ampurdanés. Y, a la vuelta de los siglos, un similar cuestionamiento a las certezas del humanismo.

En efecto, Montaigne pone en entredicho la figura del hombre como rey de la creación y la razón como privilegio humano. Considera al hombre desde el cosmos y no a éste desde la antropología. Pla incide en la pequeñez humana, que estima indescriptible, ya que el punto de comparación es un cosmos de dimensiones desconocidas. Si Montaigne anticipa el desengaño barroco, Pla lo repite: en medio de una naturaleza indiferente (aunque materna o tal vez por eso), la caducidad de las cosas, el agotamiento de la imaginación y el pasajero sensualismo de las impresiones, el hombre se ve pequeño ante la incesante inmensidad de la vida y su único privilegio, si lo tiene, es saberlo: la melancolía.

Con todo, el escepticismo de ambos es productivo. No paraliza al pensamiento en el confín nihilista, sino que lo estimula para liberarse de los dogmas. La razón monteñana, aunque incierta y enferma, se apoya en sí misma y no pide auxilio a la fe, proclamando su mutua autonomía. Lo que se cree, no se razona y lo que se razona puede ser erróneo, pero no se aquilata en la mera creencia. En Pla, este divorcio lo llevará a simpatizar con los entusiasmos irracionalistas del nacionalismo materialista (Barrès, por citar un ejemplo alto, y los hay peores). Dios, en ambos casos, está infinitamente lejos y es como si no existiera. Una apuesta que anticipa a Pascal. En el pensamiento francés, esta escisión entre lo religioso y la religión como hecho insoslayable de cultura social, hace tradición y llega hasta Pla. La religión es socialmente útil y necesaria, aunque nada tenga que ver con un Dios que bien podría inexistir. El catolicismo español, que carece de importancia religiosa, es algo tradicional que hace a la cohesión de la sociedad, y conviene conservarlo.

Con esto se vincula el problema del pecado. Montaigne parece prescindir, paganamente, de esta noción, no obstante sus prácticas rituales de católico y sus buenas amistades con gente de la Reforma. Pla, quizá repitiendo a Pascal y su antropología de la imperfección (tan barroca, de nuevo), dice: «El estado permanente del hombre es el pecado (...) Pero salir del pecado es imposible». Su noción del pecado, con todo, no es

teológica. No se peca contra Dios, sino que se reconoce la inevitable condición pecaminosa del hombre por su utilidad moral, pues lleva a la humildad y la discreción. Pecar, si acaso, es bueno por sus efectos, ya que nos permite reconocer nuestra radical imperfección.

Tenemos, ahora, una lógica. Montaigne la mueve para zafarse del sistema, Aristóteles releído por la tradición escolástica. Pla, en su crítica a los dos sistemas vigentes: el positivismo y el neotomismo. No lo seducen ni el ilegible Balmes, ni la síntesis del krausismo español. De ambas sofocaciones hay que huir con el auxilio de Kierkegaard, un rescate, quién lo diría, de su detestado Unamuno: la confesión, la nota subjetiva, el diario íntimo.

El núcleo filosófico que los asocia es la tradición senequista. No tanto Séneca como tal, sino el senequismo renacentista para uno y la tradición senequista española, que viene de la baja Edad Media, para el otro. Montaigne matizaba su senequismo con toques del antidogmático Plutarco y con el decisivo dictamen de Lucrecio: filosofar es aprender a morir. Pla enfoca su particular senequismo desde el extremo opuesto: lo inconcebible de la muerte, principio individualista. No estamos hechos para pensar en la muerte y sólo podemos razonar poniendo la muerte entre paréntesis, por lo cual nuestra razón se empequeñece y se torna pedantesca. Pero sin este truco no hay civilización, que es fantasía de permanencia. En rigor, la razón sólo se realiza en aquellos campos donde la muerte no cuenta, como las matemáticas. De lo contrario, la aceptación radical de la muerte llevaría a la inercia completa. Para compensar la inexplicable ansiedad mortal, articulamos la monotonía. La inmensa mayoría de nuestros actos son repeticiones, fugas ante el cambio, que es perención mortal. Lugares fijos y tradicionales, y actividades rutinarias (la tertulia, la fiesta, la verbena) son auxilios sociales contra la desaparición, maniobras para inmortalizarse en la cultura.

El senequismo de Pla, en sus manifestaciones extremas, es una indiferencia glacial que tiene algo de la tradición quietista española, un toque de ascetismo pasivo, de abstención ante el mundo como lugar del pecado. La felicidad es siempre modesta: una digestión ligera a la sombra de las barcas, en la siesta del verano.

En otros momentos, la reflexión senequista es una crítica a la visión comercial del escepticismo que personifica el *seny* tópico de los catalanes: moverse dentro de lo limitado –que es, finalmente, lo racional, lo canónico–, lo posible que es lo aquilatado por la costumbre, por la expectativa de lo conocido. El mundo dentro de los límites de la *botiga*. «La pequeñez de la visión es una buena escuela –una escuela de modestia y estoicismo–, exactamente la escuela de la vida». Su institución privilegiada es el burdel: lleva a la frigidez (la morigeración de los instintos) al unir el sexo con la crueldad, y a la inapetencia, al fusionar el

placer con el vicio. A falta de auténtica compañía femenina, el burdel mantiene vivo y firme el senequismo peninsular.

En esta ética, no existen el bien y el mal, que son abstracciones metafísicas (la metafísica es la bestia negra de Pla) sino el placer y el dolor, que son concreciones corporales con valor moral. Volvemos a Montaigne: el dolor enaltece la voluptuosidad, le sirve de acicate y fundamento. Se puede ser, entonces estoico y hedonista. Lo contrario del vergonzante epicureísmo español, que pide perdón por el placer. Este peculiar senequismo se defiende de la acechanza romántica, la angustiosa infinitud del objeto deseado, el universo. El temperamento y el instinto nos llevan a desear algo diverso de lo que creemos desear. Somos inarmónicos con el mundo en este juego de lo que llamamos Providencia. Hallamos sentido sólo en el instante, cuando sentimos algo que nos allegan los sentidos. Y así, de instante en instante, discontinuos, intentamos vivir, soldarnos con la inalcanzable plenitud de la vida.

Esta incertidumbre de fondo, unida a la certeza instantánea, tiene un reparo en la palabra, lugar de la verdad, que es una forma de la expresión. Cuanto más expresivos somos, más veraces. De ahí la importancia del encuentro y la conversación, ya que el sentido del inconcebible cosmos al que pertenecemos, se nos escapa. Nuestra existencia es una aventura cósmica, una dialéctica entre la muerte como descomposición y la vida como acentuación de una forma precisa y estricta. Thánatos y Eros, si se quiere, por salirnos del vocabulario de Pla. «El hombre no es un animal racional sino sensual» nos dice, ahondando en la complacencia ante lo inaferrable de lo real y huyendo de toda desesperación ante lo absoluto.

Es inútil, entonces, buscar la perdida unidad con la vida: la madre nos ha parido y abandonado en la intemperie y la inseguridad. Sólo la rutina y la inconsciencia nos hacen felices. La vida está siempre lejos, en otra parte, como el rumor del mar tras los cristales de una habitación cerrada. Ni consuelo en el más acá ni en el más allá, por lo que, como Montaigne, hay que atreverse a hablar de sí mismo y sólo de sí mismo. El sí mismo, que es inestable, discontinuo, fluyente, no el yo. Algo complicado e incompleto, según la fórmula de Pla. El yo íntimo es inatrapable por el lenguaje, es incomunicable. El sí mismo es lo que aparece en la escritura. Además, sobre todo en Pla, hay un anclaje permanente en el objeto como algo matérico, el que ciertamente sentimos, tocamos, olemos, saboreamos, gozamos y destruimos, aunque la contemplación nos indique su perentoriedad y su provisoriato.

Pla, a través de Mallarmé, al que apenas conocía (y eso qué importa) recoge el consejo monteñano de escribir en plan doméstico y privado: «Una forma de escritura dudosa en su sustancia, que inquiera más que instruya». Un diario, necesariamente inconcluso, o esos ensayos que

Montaigne nunca terminó de corregir. Un libro sobre nada, como quería Flaubert, donde cabe todo, como quería Novalis.

Empezado en plan frívolo, el gris cuaderno se convierte en íntima necesidad, la de tomar posición ante el tiempo o, mejor dicho, contra el tiempo, en el sentido de época. Tras quemar una cantidad de papeles, Pla se dedica a su dietario, que es el resultado de la aniquilación del libro. Se escribe un diario porque no se puede, o no se debe, escribir un libro.

Con Montaigne se inaugura una inopinada tradición, la del escritor no profesional, el no letrado (por favor, evítese leer iletrado: Montaigne era un lector minucioso y absorbente hasta el encono), del escritor que escribe por no hacer literatura (palabra anacrónica, lo admito, que en tiempos de Montaigne quería decir, simplemente, lectura). La tradición de los Casanova, Amiel, Rimbaud, del recién citado Mallarmé, tal vez Proust y seguramente Josep Pla, por no abundar en el inventario. Un escritor que no concibe su tarea como obra, como labor orgánica, con causas, fines y conformaciones de género. Si acaso, como lucha contra la desmesura, el infinito y el caos que es la vida, la perdida e irrecuperable vida, donde no hay lenguaje que produzca imparables y desesperantes escisiones. Por reunir dos ocurrencias del mismo Pla: escribir sin respirar en el Paraíso de la dispersión. Un redactor de *essais,* de intentos, de esbozos, de apuestas.

Pla confiesa que escribe porque no tiene imaginación. Si imaginara otro mundo, imaginaría este mismo e inconcebible mundo, tan irreparable, injusto y resistente a cualquier plenitud. Por eso se niega a la novela, donde siempre ocurre algo, porque algo concluye, en el doble sentido eventual y conceptual de la palabra conclusión. La vida como existencia, como eso que está ahí y no hay manera de que deje de estar, es inconclusa e inconcluyente. A Pla le gusta presentar personajes y describir ambientes, pero no estructurar narraciones. Prefiere, con mucho, la historia (el pasado narrable, así sea la noticia de ayer o Tucídides) y el derecho internacional público, que retrata lo incomprensible del acaecer contemporáneo.

La escritura proviene, al fin y al cabo, de la imposibilidad de la literatura. La escritura es su propio devenir. Escribo porque no puedo ser escritor. Escribo para aprender infinitamente a escribir, ni siquiera a escribir bien, tan sólo a escribir, en un ejercicio de rigor y puridad que vuelve a las sugestiones del estoicismo y la ascética.

En otro orden, el trabajo de escribir, así entendido, es algo residual. Cuando alguien no sirve para nada preciso, está disponible para escribir, es decir para ocuparse de todo lo impreciso. Inútil y, por ello, libre, en el sentido de no aceptar ninguna instrumentalización. Desde luego, hay en tal propuesta una toma de partido tanto contra el naturalismo del siglo XIX (que se atarea en describirnos la cloaca donde vivimos y que ya

conocemos), como contra el modernismo novecentista (ver las cosas embellecidas por el ocaso) y el clasicismo dorsiano (ocuparse de los objetos idealmente bellos). Tres opciones disponibles y rechazables.

La escritura es una suerte de artificio dionisíaco, defensa contra la disolución en la inercia que amenaza a toda moral de la inutilidad. Fatalmente compromete a quien escribe, aunque su punto de partida sea la disponibilidad, el no compromiso. Cuanto escribo me compromete, es una especie de contrato informulado, de fuente de obligaciones, porque supone un lector, un otro, alguien que se me asocia y me interpela, aunque yo no lo conozca ni llegue jamás a conocerlo. Los libros, por más que nos prometan explicarnos el más allá de la vida, acaban diciendo lo que ella dice: que nada hay. Los libros hablan de los libros, en una interminable glosa de glosas, una monteñana entreglosa. Y este tejido de signos es, bien mirado, lo que llamamos mundo. No la inalcanzable totalidad del cosmos, resistente en su impasible indiferencia, sino nuestro mundo, el de la pequeñez humana, que es lo más humano que tenemos, porque sólo nosotros somos capaces de reconocerla como propia.

Hay algo de pueril en este intento de entender a los demás a través de los signos, poniéndose a componerlos un domingo a la tarde, un día festivo y de buena mesa, cuando no hay tareas impuestas ni vida cotidiana, en el gran paréntesis rutinario de la rutina. Se trata de un juego, porque los instrumentos quedan liberados de sus funciones preconcebidas, y el juego es normalmente cosa de niños o de grandullones metidos a niños. No hay nada más candoroso que escribir una novela, sostiene Pla. Por mejor decirlo, con palabras catalanas, *ésser badoc,* estar encantado y desatento como un niño en domingo.

Pero el dionisíaco artificio de Pla, el juguete rabioso de Roberto Arlt, se subleva en medio del juego y pone en escena la escisión del yo, el que dice y el que es dicho, porque no estamos jugando con cubos de madera sino con palabras. Se revela como una indeliberada búsqueda de ese sí mismo de Montaigne, descriptible a pesar de ser enigmático. Una búsqueda que se diseña como una fuga de los lugares conocidos, de la gente reconocible, hasta que se vuelven extraños y siniestros, y hallamos nuestro espejo en lejanos espacios y en medio de esos intrusos entre los cuales Montaigne ansiaba morir.

Buena parte de la obra de Pla y cierto sector de la obra de Montaigne son crónicas e impresiones de viaje, testimonios de la errancia de un yo disponible que no tiene lugares propios. Ambos se «encontraron» en Italia. Montaigne escribió en la que luego sería lengua italiana, pidió la ciudadanía romana y proyectó instalarse en Venecia. Pla se reconoció en la civilización italiana a partir de una aseveración de Nietzsche: nada hay tan parecido al funcionamiento del espíritu como el funcionamiento del estómago. El hombre civilizado se pone a prueba al cambiar de comida,

al aceptar la cocina ajena, es decir el distinto modo de alterar el mundo natural en el acto de incorporarlo, de devorarlo, gustarlo, metabolizarlo y convertirlo en alimento y residuo.

Esta figura gastronómica me sirve para cerrar (qué poco Montaigne, qué poco Pla es cerrar un texto, lo reconozco) estas páginas. Invito a la mesa a Marcel Proust, y por varias razones. Proust, cuya noción del yo como resultado de la escritura que pone en escena la memoria involuntaria, proviene de Montaigne y el eslabón que los une es Chateaubriand (escritor que da nombre a un famoso *beaf-steak).* Pla lo acepta como a uno de los grandes, por su parecido con uno de los no tan grandes, el diarista catalán Francesc Rierola. Para asegurar la cadena, tal vez convenga implicar al duque de Saint-Simon –insoslayable en el caso de Proust–, memorialista que Pla había leído a rachas pero que enseguida tuvo en cuenta a propósito de sus precoces lecturas proustianas. En efecto, allá por 1919, cuando Proust apenas empezaba a ser notorio gracias al Premio Goncourt, el empecinado Joaquim Borralleras hizo de Pla uno de los primeros lectores de la *Recherche* en esta península.

Proust y Pla reactualizan algunos hallazgos de Montaigne y sostienen su vigencia a través del tiempo. La alusión gastronómica viene a cuento no sólo de las aficiones cibarias de todos ellos, sino también de que para Proust el orden fundamental de las metáforas que le permiten ordenar el mundo, es un orden alimentario, es la comida que ofrece la madre al niño y que es nuestra primera noción de objeto. De allí, los colores, los perfumes, los sonidos, las palabras y las formas cobrarán sus analogías y tejerán sus vínculos.

En los cinco escritores, la memoria tiene una función primordial y cabe armonizar sus enfoques de la facultad mnemónica, partiendo de su carácter involuntario, es decir de que recordar es dejarse recordar, ser recordado por alguien que aparece en el relato del recuerdo como un sujeto autónomo que nos interpela, diciéndonos: «Recuerda quién eres». Los muertos se muestran como vivos, el ayer se transforma en un solo instante y todo lo narrable adquiere la calidad del pasado. Tenemos pasado porque podemos contarlo. Si se prefiere: llegamos a tener un pasado. Pla añade una observación sobre el rol de la muerte en el desencadenamiento de la memoria. Recordamos cuando nuestro cuerpo teme perder algo, cuando una suerte de indigestión (por seguir con el modelo estomacal nietzscheano) nos indica que no queremos eliminar algo, que nos resistimos a olvidar.

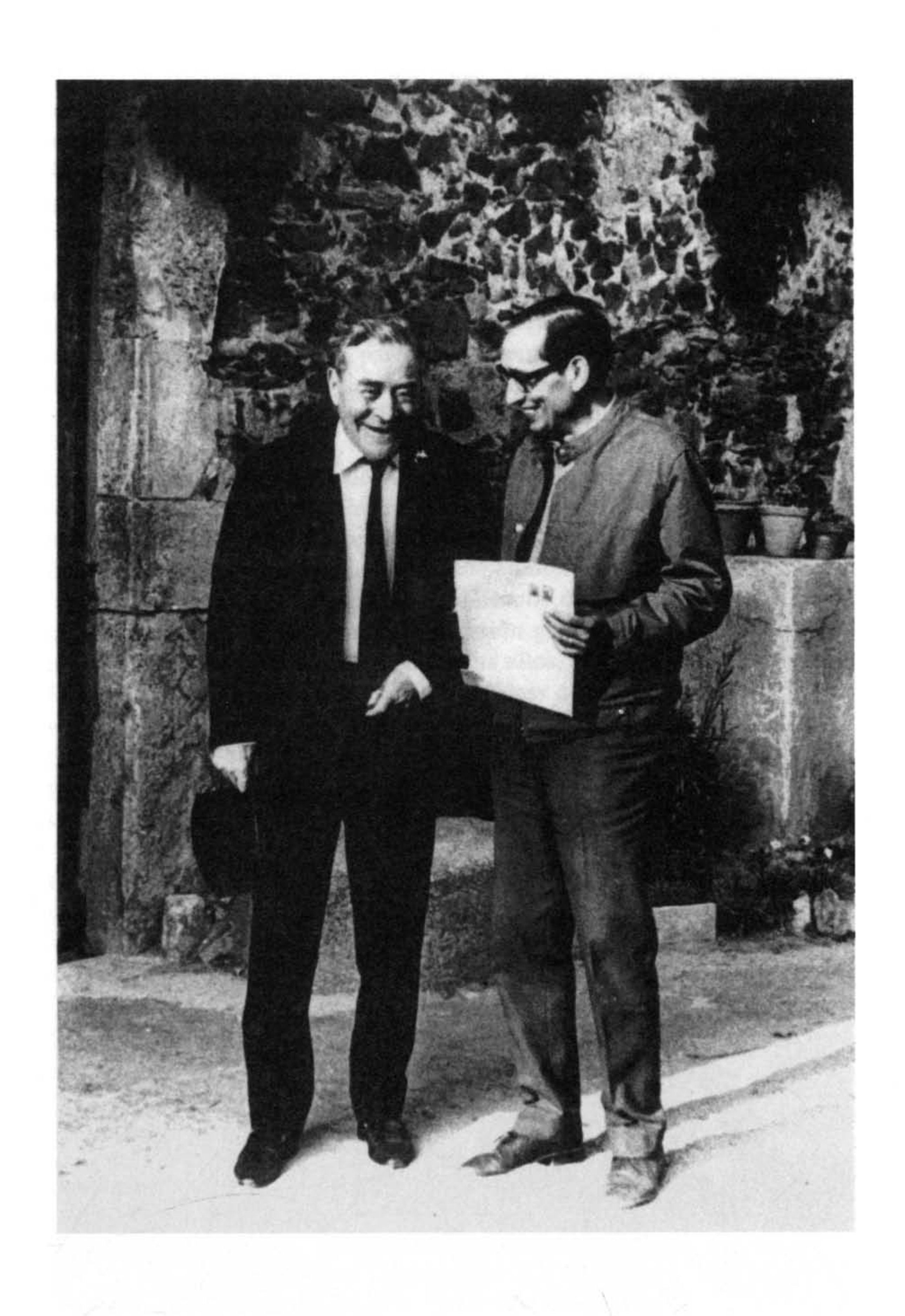
En este punto aparece una discreta pasión de Pla, obsesiva como todas las pasiones y discreta como buena elección de un senequista: la historia. Contar no sólo es organizar el pasado, sino construirlo, historizar el tiempo. El caos de la actualidad se cristaliza al perder su calidad actual y el presente duplica sus dimensiones, al convertirse en el lugar donde se

alza la escena del pasado. Esa narración presente que convierte lo ocurrido en historia, es la revelación de la indolente y pueril tarea del escritor. Del que escribe sin proponerse cumplir un deber profesional, en un acto de caridad que es «la forma más alta de la elegancia». *Una passió aguanteda amb els ulls oberts.*

Blas Matamoro



Josep Pla (segunda fila, derecha) con los miembros de la Peña del Ateneo, en Santa Cristina d'Aro (Girona)



Josep Pla y Miguel Delibes, en Palamós (1972, aprox.)

Josep Pla y los escritores del 98

La literatura pura, com a finalitat,
no m'interessa gens.
Josep Pla, 1927

I

Seguramente pocos escritores peninsulares de este siglo pueden ofrecer una biblioteca más amplia y sugestiva, inteligente y escéptica, que Josep Pla. La biografía de su obra –todavía por hacer con rigor y precisión– es uno de los perfiles más apasionantes de su mundo literario. Bajo el común denominador de la prosa y desde su primer libro, *Coses vistes, 1920-1925* (Barcelona, 1925), hasta sus *Notes del capvesprol (Reflexions d'un vell de vuitanta anys que ha viscut molt)* (Barcelona, 1979), formado por notas posteriores a 1975, el medio siglo de literatura que Pla nos ha brindado ha ido alternando el catalán y el castellano hasta conformar en su *Obra Completa,* que Ediciones Destino empezó a publicar en abril de 1966 con el tomo primero, *El quadern gris,* un universo tumultuoso en la cronología y escasamente respetuoso con la lengua primera de los textos, pero fascinante y atractivo como pocos.

Sin embargo, hora es ya de lamentar que ese universo, dispuesto en cuarenta y cuatro volúmenes, fuese apareciendo como lo hizo: con «un component d'aleatorietat, de precipitació i de decurança que és l'altra cara del mite de *l'edició definitiva*»[1], según atinado resumen de la profesora Marina Gustà. Quizás forzados por los compromisos editoriales, Pla y su editor acudieron a todo tipo de componendas hasta que vio la luz el tomo treinta y nueve, que es el último que el escritor conoció antes de su muerte en 1981. Un ejemplo muy gráfico es el magnífico tomo treinta y tres, *El passat imperfecte* (1975), que agrupa una serie amplia de los artículos que Pla publicó en castellano en el semanario *Destino,* traducidos al catalán por el corrector de la editorial Bartomeu Bardagí[2]. Es evidente que lo oportuno sería volver al texto primitivo de la revista, aun respetando que «mentre Pla va viure, és a ell, si no hi ha documents que

[1] *Marina Gustà,* Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla, *Barcelona, Curial, 1995; p. 37.*
[2] *Tomo el dato de Cristina Badosa:* Josep Pla. Biografia del solitari, *Barcelona, Edicions 62,1996; p. 317.*

ho desmenteixin, que hem d'atribuir el resultat final dels volums de l'*Obra Completa*»[3], y conocer así, de primera mano, su talento en el dominio de las letras españolas, lo que no supone restar ninguna importancia a su lugar preeminente en la literatura catalana del siglo XX. En este sentido comparto por entero la opinión del profesor Antonio Vilanova, formulada en 1950. Escribía Vilanova refiriéndose a la producción de Pla en el semanario *Destino:*

> «Esta impresionante labor producida en poco más de diez años, tiene la importancia egregia de haber incorporado el nombre de José Pla a la literatura castellana en la que, al igual que Maragall, ha inyectado una faceta racial tan legítima como el galleguismo o el andalucismo de tantos escritores famosos de las letras españolas. Pero sin menoscabar en un ápice esta aportación de su obra castellana que, gracias a su maestría de escritor y a la indomable originalidad de sus ideas, ha revelado en José Pla a uno de los mejores articulistas españoles después de Larra, es justo reconocer que la más pura y noble faceta de su arte está representada por su vasta producción en lengua catalana»[4].

Menos justificación tienen los últimos cinco volúmenes (XL-XLIV). Aquí, como en el caso de una parte de la obra final de Azorín, la arbitrariedad de la recopilación es gravísima. Marina Gustà ha señalado las sombras de esos volúmenes con todo detalle. Quiero subrayar algunas de las desmesuras que se cometen: no se respeta la lengua del texto primitivo, se confunden artículos de diferentes series y se publican papeles dispersos sin insistir específicamente en esa condición. En resumen, un laberinto más que añadir a la obra de Pla que en nada la engrandece. Así, por ejemplo, las notas de lectura que el joven maestro ampurdanés empieza a publicar en *La Publicidad* a partir de noviembre de 1919 (textos sumamente interesantes) no se dan completas, se traduce sin indicación de quien lo ha hecho, y se distorsionan los títulos de alguna serie, tal la rotulada por Pla, «Pall-Mall». Sería deseable que pronto el lector pudiese conocer las reseñas del joven Pla, escritas en castellano con anterioridad a septiembre de 1922, tal y como aparecieron en el gran periódico barcelonés *La Publicidad*[5]. Los nombres de los autores reseñados no ofrecen ninguna duda sobre su importancia: Baroja, Maeztu, D'Ors, López-Picó, etc.

[3] *Marina Gustà,* Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla, *p. 37.*
[4] *Antonio Vilanova, «El arte de José Pla»,* Destino *(16-XII-1950).*
[5] *Para no confundir al lector quiero recordar que el diario barcelonés se publicó en castellano desde 1878 hasta el 30 de septiembre de 1922. El número del primero de octubre aparece en catalán, y así siguió hasta su cierre el 22 de enero de 1939. Hay colaboraciones de Pla tanto en* La Publicidad *como en* La Publicitat. *He tomado los datos de la magna obra* 200 anys de premsa diària a Catalunya *(direcció, Josep Maria Huertas), Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1995.*

Era necesario exponer lacónicamente estas consideraciones porque todo aquel que quiera buscar en la obra de Pla una serie de relaciones o de intertextualidades se va a tropezar con el gravísimo inconveniente de la miscelánea aterradora en que se convierten algunos de los tomos de la *Obra Completa,* obscureciendo la trayectoria intelectual, literaria y estética de un periodista y escritor genial.

En la otra cara de la medalla, la *Obra Completa* ofrece en toda su amplitud el mundo literario de Pla, cuyos límites son imposibles de perfilar con detalle. «Sus límites –escribía Vilanova– imprecisos que oscilan entre el panfleto y el ensayo, pero que cobran las más de las veces la breve dimensión de un artículo, pueden dar cabida al cuento, a la divagación, al cuadro de costumbres, a la sátira, a la confesión íntima y a la narración de viajes»[6]. La creación literaria de Pla, fraguada en la observación de la realidad y aderezada por la amenidad y la agudeza, la insinuación y el matiz, se edifica desde sus señas de identidad en la «literatura de ideas» –Montaigne, La Bruyère, Voltaire, Sterne, Heine o Anatole France- hasta conseguir un grado de autonomía que le otorga un lugar capital en las letras catalanas y un espacio muy relevante en las letras españolas. Un denominador común de ironía, escepticismo, ingenio y agudeza, hace inconfundible el quehacer de Pla tanto por lo que se refiere al libro de viajes, los cuadros de costumbres, las semblanzas de los personajes que conoce o el discurso autobiográfico. Pla nos descubre lo mágico en el mundo cotidiano que le rodea y del que su pluma, guiada por la razón y los sentidos, ofreció un testimonio rotundo, inapelable.

II

De las múltiples facetas que atesora para el curioso lector el universo literario del solitario de Llofriu, quiero llamar la atención sobre su visión (semblanza, impresión, anécdota) de los escritores españoles del 98. Nacido el año anterior al desastre colonial, Pla entra en el mundo del periodismo en 1919 cuando aquellos jóvenes del 98 ya han edificado una trayectoria literaria propia y son referencias indisputables del canon literario vigente. Se trata de poner de relieve, en apretada síntesis y con las salvedades a las que aludía anteriormente, las sagaces y penetrantes, lúcidas y arbitrarias opiniones que Pla ofreció de Unamuno, Baroja, Maeztu y Azorín a lo largo de su dilatada andadura de periodista y escritor. Ello contribuirá –una vez más– a deshacer un empeño imposible: separar y aislar hasta la idiotez las letras peninsulares.

[6] *Antonio Vilanova, «El arte de José Pla»,* Destino *(16-XII-1950).*

En un artículo publicado en mayo de 1927 en la *Revista de Catalunya* y en el contexto de la recepción de *Relacions* (1927) y del fracaso de las Ediciones Diana (un intento de un grupo de escritores –con Pla a la cabeza– de emanciparse de la figura del editor), el maestro de Llofriu, convencido de que la literatura debe servir para «augmentar en l'home el sentit actiu de responsabilitat i de crítica»[7], afirma que no cree en la independencia del arte y de la literatura. La literatura es según el penetrante ojo crítico de Pla (sus colaboraciones de la primera mitad de ese año en *La Publicitat* lo confirman) un fenómeno más en el tejido de las relaciones de la vida social, de la cotidianidad de la vida comunitaria. La función del escritor, tal y como la entiende Pla, tiene una dimensión social y de ahí que se deba apasionar por su época y por el pulso de la vida que se mueve a su alrededor, ser parte de esa vida:

> «M'interessa aquesta vida en tot allò que té de menys extravagant, de menys esnob i de més material. És per això que fer l'art per l'art sempre m'ha fet el mateix sinistre efecte que sentir refilar un canari a la casa on hi ha un difunt a punt d'enterrar»[8].

Como se ve, desde bien temprano Pla entendió, al modo de De Sanctis, la literatura como reflejo de una sociedad determinada en un momento dado, y el papel del escritor como observador y testigo de la época que le ha tocado vivir. Por ello desde sus iniciales artículos prestó atención a la vida literaria que le rodeaba. Tras la experiencia de *La Publicidad,* que se inicia el 24 de noviembre de 1919, y la corresponsalía en París (abril de 1920 a febrero de 1921), Pla, gracias a los buenos oficios de Joan Estelrich, se incorpora a las tareas de *El Día de Mallorca* y es enviado como corresponsal a Madrid, donde, desde primeros de marzo hasta finales de abril de 1921, escribió regularmente «la crònica de la vida pública y cultural madrilenya»[9], sin desatender sus habituales colaboraciones en *La Publicidad,* en su sección «Pall-Mall», que naturalmente son en esos dos meses madrileños un conjunto de interesantes apuntaciones sobre la vida de la capital.

El contacto directo con las tertulias de los cafés madrileños incentivó su interés por los escritores del 98, ya manifestado en las iniciales reseñas de 1919. En Madrid trata a Unamuno y Baroja, Azorín y Maeztu, entra en contacto con el grupo de *España,* el prestigioso semanario de la vida nacional que Ortega había fundado en 1915, visita la tertulia de

[7] *Josep Pla, «Mitja hora amb Josep Pla. Autoentrevista»,* Caps-i-puntes, OC, *Barcelona, Destino, 1983; t. XLIII, p. 283.*
[8] Ibidem; *p. 284.*
[9] *Cristina Badosa,* Josep Pla. Biografía del solitari, *p. 48.*

«Pombo»[10], etc. Precisamente en uno de los artículos de la serie «Pall-Mall», dedicado al libro de Santiago Ramón y Cajal, *Charlas de café* (1921), miscelánea de confidencias, anécdotas y pensamientos, se encuentra la primera referencia explícita de Pla al grupo de escritores del 98.

El artículo de Pla es agrio y mordaz: «Darrera el gran neuròleg no hi ha sinó un notari escèptic, lector de Campoamor i caçador de les frases gruixudes de Nietzsche i de Schopenhauer. Quina cosa més esborronadora, més esborranadora!»[11]. Seguramente la acidez de la pluma de Pla se acentúa porque Cajal había invocado en el prólogo a Montaigne, La Bruyère, La Rochefoucauld, Chamfort, Stendhal y Anatole France -escritores muy queridos por el joven periodista ampurdanés– como paradigmas de su propio texto, y lo invocado no se cumplía en el grueso del volumen, cuya lectura le decepcionó por entero. Al aire de esta desilusión, Pla hace unas consideraciones sobre la vida de la cultura en España. Aun reconociendo el valor de ciertas personalidades de la universidad, la institución como tal le parece mediocre, mientras la única cultura digna de consideración está en «l'extrarradi, al suburbi, és cosa antioficial». En esa zona, que no es ni la academia ni la universidad, sitúa Pla a la generación del 98, en la que incluye a Ortega y a la que define –con lacónica y acertada precisión– como «nacionalista»:

«Fa pena de veure i de tractar els homes més granats de la cultura castellana. Aquests homes són la generació dita del 98, que no ha estat superada, perquè de fet, Ortega y Gasset pertany a aquesta generació. Gràcies a aquest moviment intel.lectual nacionalista, Espanya té una ombra de personalitat en el món i es coneix una mica ella mateixa»[12].

El juicio del joven Pla es ambivalente. De una lado, observa en los escritores del 98 una vida plagada de interinidad, idéntica a la de sus tiempos del fin de siglo, en un ambiente vacuo y hostil. Unicamente están separados de los años del desastre colonial por la pérdida de sus ilusiones: «No han perdut res més que les il.lusions». De otro, la penetrante pupila de Pla detecta en sus quehaceres literarios e intelectuales el único ademán profesional valioso, ponderado y ecuánime. Al margen de la vida oficial, estos intelectuales y escritores le parecen los únicos que,

[10] *En* Madrid, 1921. Un dietari *(1929) Pla ofrece un curioso testimonio de estos días madrileños desde el* écran *del recuerdo. El retrato abocetado de Gómez de la Serna es excepcional: «Dret encara, Gómez de la Serna sembla un defensa de* team *de futbol efeminat, o el fill intel.lectual d'algun carnisser enriquit. Se li nota massa la pell, una mica oliosa, amb un punt de* morbidezza *d'home d'interior» (Josep Pla, Madrid, 1921.* Un dietari, Primera volada, OC, *Barcelona, Destino, 1966; t. III, p. 648).*
[11] *Josep Pla, «Escrits de joventut: Pall-Mall»,* Caps-i-puntes, OC; *t. XLIII, p. 191. El artículo está fechado el 29-III-1921.*
[12] Ibidem; *p. 192.*

aún careciendo de un contacto suficiente con la vida, son exponentes del pulso vital de España:

«El séc professional que no trobaríem ni a l'Acadèmia, ni a la Universitat, ni a l'Ateneu, ni a cap reunió de persones respetables d'un voluminós pudor presumpte, el trobaríem en aquest periodista dur, grinyolós i desigual, en aquest novel.lista desesperat, en aquest poeta obscur que professa a Segòvia, en aquest professor transit de malencolia, en aquest escriptor silenciós»[13].

Los adjetivos de Pla (su mejor magisterio como escritor) dejan entrever las personalidades de Maeztu, Baroja, Antonio Machado, Unamuno y Azorín.

Dejando aparte los matices y las insinuaciones que la diáfana pluma de Pla siempre ofrece, el artículo da una pertinente definición del movimiento intelectual del 98 como nacionalista. Caracterización que mantuvo inamovible a lo largo de su trayectoria periodística. En los primeros tiempos (1942) de *Destino* y al trazar una magistral semblanza de Azorín, escribe: «La generació de 1898 fou un grup d'escriptors i d'artistes que sentiren profundament el nacionalisme. La seva preocupació constant fou Espanya»[14].

Los días madrileños de 1921 le acercaron a los escritores de la generación del 98, a los que había leído con anterioridad[15]. Un atento observador y un *flâneur* joven e inteligente, curioso e irónico deambula por Madrid y viaja a Salamanca, Ávila y Segovia, dando noticia de la ciudad y de Castilla como si fuese «un contribuent incert, crepuscular i prescindible»[16], según recuerda en el prefacio de 1929. De estos días de aprendizaje quedó en el pensamiento de Pla una convicción sobre el quehacer literario del 98 que habría de exponer años después, cuando las circunstancias históricas eran bien distintas, en la inmediata posguerra. Dos textos de 1942, ambos escritos originalmente en castellano, certifican su

[13] Ibidem, *pp.192-193. Cita Pla en este artículo a otros escritores relevantes: Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala y Moreno Villa, a los que naturalmente sitúa en otro ámbito generacional.*

[14] *Josep Pla, «Azorín»,* El passat imperfecte, OC, *Barcelona, Destino, 1975; t. XXXIII, p. 27.*

[15] *En el artículo «Azorín», publicado en 1942, Pla, al examinar su biblioteca, recuerda: «He descobert, primer, que posseeixo vint o vint-i-cinc llibres d'Azorín comprats a la meva època d'estudiant.* Los pueblos, La ruta de don Quijote, Castilla... *Recordo que llavors vaig empassar-me aquests llibres amb la mateixa avidesa que vaig llegir Verdaguer, les poesies i els articles de Maragall, les coses de Pujols, les primeres poesies de Sagarra, la crònica de Muntaner, Montaigne, Sterne, Gide, Barrès» (Josep Pla, «Azorín»,* El passat imperfecte, OC; *t. XXXIII, p. 22). En* El Quadern gris *(1966) escribe (14-X-1918): «La nostra generació –la generació catalana– deu haver llegit copiosament l'obra de Pío Baroja. A disset anys, jo la devorava i es pot dir que la conec tota» (Josep Pla,* El Quadern gris, OC, *Barcelona, Destino, 1966: t. I, p. 358).*

[16] *Josep Pla,* Madrid, 1921. Un dietari - Primera volada, OC; *t. III, p. 467.*

visión de los escritores del 98: el valor literario de aquella generación radica en la aproximación verdadera que hizo a las tierras, los hombres y las cosas –la intrahistoria– de España, convirtiéndola en pasajes literarios imprescindibles para su conocimiento. En el artículo «Azorín», citado varias veces, Pla se refiere al conocimiento y amor de España que ofrecen las obras noventayochistas:

«Aquesta generació ha subratllat alguns trets, ha descobert alguns aspectes –llums, colors, formes–, ha ressucitat algunes idees, ha exhumat algunes figures i alguns escrits, ha vist Espanya a través d'un tal hàbit de realitat, gairebé diriem de fotografisme, que per a molts de nosaltres l'obra d'aquesta generació és una dada indispensable en el conoixement d'Espanya»[17].

En *Rusiñol y su tiempo* (1942), que junto con *El pintor Joaquín Mir* (1944), *Un señor de Barcelona* (1945) y la reedición de la traducción castellana de la *Vida de Manolo* (1947) conforman un retablo nostálgico de la vida de la sociedad barcelonesa en los tiempos del *Modernisme*, el maestro ampurdanés, tomando como pauta algunas afirmaciones de Azorín, señalaba cómo la literatura y la pintura del 98 se acercó, con ademán verdadero, a la identidad española:

«Les velles ciutats, la vida provincial, els pobles, la vida del camp, l'estretor, l'austeritat, la dignitat, el fons tràgic, pobre, de la nostra existència terrestre, les llums i ombres sobre les quals transcorre la nostra vida ¿qui les ha descrites millor que els escriptors, pintors, artistes del 98?»[18].

Estas dos referencias (como otras más menudas que abundan en sus colaboraciones en *Destino*) acuerdan perfectamente con una idea vertebradora de la obra de Pla: la literatura como fedataria de una época y de una vida, de un paisaje y de unos hombres. Desde esta ladera es enteramente pertinente esta valoración del 98, que delata además la condición de epígono que el gran escritor catalán tiene respecto de la generación, pues como señaló el profesor Vilanova, haciendo hincapié en la particular deuda con Baroja, Pla ha heredado de los escritores del 98, «un sentido entrañable de la tierra y del paisaje, un profundo amor por los tipos y costumbres de su región nativa y un creciente interés por los más nimios incidentes e ignoradas facetas de la existencia cotidiana y vulgar»[19]. Pla admiraba en la labor de los del 98 –advirtiendo, al paso, sus claroscuros– lo que pretendió que fuese

[17] *Josep Pla, «Azorín»,* El passat imperfecte, OC; *t. XXXIII, p. 27.*
[18] *Josep Pla,* Santiago Rossinyol i el seu temps, Tres artistes, 0C, *Barcelona, Destino, 1970; t. XIV, p. 496.*
[19] *Antonio Vilanova, «La obra de José Pla»;* Ínsula, *95 (1953); p. 7.*

parte substancial de su obra: «Jo he tractat de descriure el país del meu temps»[20].

Seguramente Pla pudo conocer a Unamuno en el verano de 1916, cuando el maestro vasco transitó por dos veces –ida y vuelta de Mallorca– por Barcelona. Cristina Badosa en su reciente biografía de Pla sostiene que el escritor ampurdanés entró en el Ateneo de Barcelona a primeros de enero de 1918. Sin embargo, el propio escritor en un retrato de Nicolau D'Olwer, fechado en 1950, y quizás con una cierta dosis de imaginación, sugerida por la información que le facilitó el intelectual y político catalán, recuerda la estancia de Unamuno en Barcelona en 1916: «Era a l'estiu. A la tarda anava a passar l'estona al jardí de l'Ateneu. Es lligà amb els elements de la penya del doctor Borralleres»[21].

Mayor trato tuvo con el maestro vasco cuando visitó por primera vez Salamanca, acompañado de Joan Crexells. Era el invierno (febrero) de 1921 y Pla pormenorizó las incidencias de la visita en *Madrid, 1921. Un dietari* (1929). Otros recuerdos de esa visita se dispersan por su obra. En *Viaje en autobús* (1942) –cuya traducción catalana es *De l'Empurdanet a Barcelona* en *Viatge a la Catalunya Vella* (1968)– el viajero recuerda su paso por Blanes y una conversación con Unamuno a propósito de la forma de tratar el paisaje en la novelística de Pereda y de Joaquín Ruyra. Pla recuerda que «lo que sí conocía y a fondo el profesor era la literatura que Ruyra había construido»[22], certificando el notable conocimiento de la literatura catalana del maestro vasco. En la tercera serie de *Homenots,* los días de la estancia salmantina de 1921 retornan a la pluma de Pla. Se trata del retrato de Josep Carner, en el que recuerda las conversaciones con Unamuno y le responsabiliza de haberle acercado a la poesía de Bofill i Mates. Según Pla, Unamuno le dió una «elevada apreciació» de la poesía de Bofill i Mates (Guerau de Liost), fijándose en la artesanía poética que le hacía captar los mínimos detalles y en su humorismo bondadoso:

> «Davant de la seva contenció verbal, del seu fre actiu i tens, de l'esforc, del seu estil, tan ben disimulat per una bonhomia exquisida, l'estupefecció d'Unamuno no tenia límits»[23].

[20] *Josep Pla, «La substancia»,* El meu país, OC, *Barcelona, Destino, 1968; t. Vll, p. 227.*

[21] *Josep Pla, «Lluis Nicolau D'Olwer» (1950),* Retrats de passaport, OC, *Barcelona, Destino, 1970: t. XVII, p. 257. En una de las últimas notas (noviembre, 1980-marzo, 1981) que Pla escribió recuerda el mismo episodio, que únicamente se puede fechar en 1916: «De vegades venia a Barcelona, i sempre a la penya de l'Ateneu, el rector de Salamanca don Miguel de Unamuno i Jugo, bilbaí. que s'hi aturava anant a Mallorca, on tenia amics» (Josep Pla,* Darrers escrits, OC, *Barcelona, Destino, 1984; t. XLIV, pp. 623-624).*

[22] *Josep Pla,* Viaje en autobús, *Barcelona, Destino, 1980; p. 152.*

[23] *Josep Pla, «Josep Carner. Un retrat»,* Homenots. Tercera sèrie, OC, *Barcelona, Destino, 1972: t. XXI, p. 254.*

La memoria de los días salmantinos salpica el tomo *Direcció Lisboa* (1975). Aquí recuerda las andanzas de Unamuno por Portugal y se detiene en ponderar su memoria y su amplio equipaje de lecturas: «Unamuno en feia la impressió, a nosaltres, tan forasters, de tenir tantes coses al cap que la seva capacitat d'expressió no donava l'abast per a manifestar el que portava»[24]. La torrentera de ideas que la personalidad de Unamuno llevaba consigo no se le escapó a Pla, transeúnte salmantino de 1921.

En el dietario de 1921 Pla retrata magistralmente a Unamuno. Retrato exterior de ademán balzaciano que se torna pronto en inteligente introspección analítica: el permanente nerviosismo, el hablar «curvilini i ondulant», el monólogo como forma de expresión de «les *entretelas* per avall» y la memoria con su fluir inagotable. La fascinación que el joven Pla sintió por Unamuno se advierte en la agudeza y la penetración con las que su pluma se acerca al maestro que le parece «un home entrat en el que ell deia l'agonia, o sia en la lluita, el frenesí i l'orgia dialèctica»[25].

Al margen de las conversaciones sobre poesía, Unamuno catalizó el descubrimiento del paisaje de Castilla por parte de Pla, quien al tomar el tren para marcharse de Salamanca, y al compás de un poema de *Campos de Castilla,* nos ofrece una delicadísima visión del paisaje castellano. La pupila de Pla se inunda de los infinitos horizontes castellanos: «Es veu el cel que va acercar la terra i com li passa la mà per la cintura per emportar-se-la». Pero la nota final impone la realidad desde la razón pragmática. Los horizontes verticales son ilusiones del espíritu: «Més que la fantasmagoria òptica –i mística– és el blat el que compta a Castella»[26]. La óptica de Pla se ha contagiado de la sensibilidad con la que el 98 miraba el paisaje de Castilla, pero la divagación lírica no ha conseguido apartarle de la realidad, sabedor de que son las representaciones de lo trivial y de lo cotidiano las que, en verdad, desafían al tiempo. Es el arte de Pla.

Si estos pasajes del dietario de 1921 nos acercan a Unamuno y al paisaje castellano como prueba indeleble de la admiración que el joven Pla sintió por el adalid del 98, un grupo de artículos de cerca de cuarenta años después (*Destino,* 1964 y 1965) retornan a la personalidad de Unamuno. En medio quedan las crónicas parlamentarias para *La Veu de Catalunya* (1929-1936), en las que Unamuno adquiere, en algunas ocasiones, estatura de protagonista, y las notas de *Madrid. L 'Adveniment de la República* (1933).

El retorno fue polémico: Jordi Maragall y José María Valverde replicaron a los juicios que Pla había formulado en torno a Unamuno. Sería un

[24] *Josep Pla, «L'itinerari central»,* Direcció Lisboa, OC, *Barcelona, Destino, 1975; t. XXVIII, p. 115.*

[25] *Josep Pla, «Salamanca, 25 de febrer: Unamuno»,* Madrid, 1921. Un dietari, OC; *t. III, p. 503.*

[26] *Josep Pla, «1er de març: el tren»,* Ibidem; *p. 507.*

capítulo interesante, pero aquí conviene exclusivamente detenerse en los trazos con los que el solitario de Llofriu recordó a los lectores de *Destino* al catedrático salmantino. El baúl de la memoria que Pla utiliza en 1964 procede más que de los días salmantinos de 1921, de los meses parisinos de 1925 (de las caminatas junto al Sena y de las tertulias en *La Rotonde* de Montparnasse) y de los días republicanos en el Madrid de los años treinta, cuando Pla tiene un prestigio periodístico indiscutible y cuenta ya con una obra literaria de notable importancia.

El retrato de Unamuno tiene, como es frecuente en el arte de Pla, una dimensión física. De los ingredientes que componen la figura del maestro vasco, Pla se detiene en la indumentaria. Buen conocedor de *La Comédie Humaine* y del arte de Balzac, Pla considera la vestimenta unamuniana como metonimia de su psicología –«Unamuno no anava vestit d'artista. Anava vestit d'una altra manera, vestit d'individualista»[27]– y como metáfora de sus ansias de inmortalidad. El uniforme unamuniano, como la barba de Valle-Inclán, son a su juicio coadyuvantes de su máxima aspiración: «quedar en la memoria aliena i, físicament almenys, quedaren de veritat esteriotipats, fidedignes i inconmovibles» (431).

Midiendo la figura de Unamuno por un rasero balzaciano, Pla lo presenta como el paradigma del pequeño burgués. Es el rasgo recurrente de su retrato y, al menos en media docena de ocasiones, recurre a presentarlo como «el burgès modèlic, de l'època del capitalisme clàssic» (442), adivinando, no obstante, que sin ser socialista tenía una mal disimulada cordialidad hacia el socialismo. Obsesionado por el ahorro, por la regularidad de los actos cotidianos, poco dado a los cambios y con un infinito horror a la adulación y al elogio fácil y gratuito, los rasgos de la personalidad de Unamuno que recrea la prosa ágil y aguda de Pla van a converger en el convencimiento que el gran escritor noventayochista tenía de su valor y de su significación: «Tenia una idea bastant clara d'ell mateix» (443).

En el dominio de las ideas políticas, Pla, que ha obsevado su aparente condición de agitador y de histrión que mal escondía unas convicciones graníticas, lo define (creo que con todo acierto y rigor) como «un pur i simple liberal» (444). En el ámbito estético y literario, Pla se siente impotente para trazar un perfil satisfactorio de Unamuno. Lector impenitente de su obra y conocedor de que una parte muy importante de ella andaba en los papeles periódicos, percibió la tendencia unamuniana a contemplar el mundo en forma de artículo o de capítulo de un libro. Es posible que su insistencia en ver a Unamuno completamente dominado

[27] *Josep Pla, «Don Miguel de Unamuno: la seva figura fisica»,* El passat imperfecte, OC; *t. XXXIII, p. 433. En adelante cito este trabajo en el propio texto, indicando entre paréntesis la página.*

por el oficio de escribir, fuese producto de su propia contemplación en el espejo, cuya materialización literaria es ese libro magistral e insólito en las letras peninsulares que es *El Quadern gris.*

Los juicios de Pla acerca de los múltiples géneros literarios que Unamuno practicó son muy lacónicos. Le parecían menores los artículos políticos que no cesó de escribir durante la República: «de vegades la passió és tan forta que arrosega els esperits més distingits» (436). Las poesías las califica a la vez de excelentes y de anticuadísimas, si bien «les ferotges poesies de Paris», en referencia indudable a los «Sonetos de París», segunda parte de *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos* (1925), que Pla conocía de primerísima mano, le parecían magistrales por sus sarcasmos irónicos. Lo mejor, el impulso decisivo de la obra unamuniana, está, a su juicio, en los *Ensayos,* que Pla siempre menciona con el complemento «de la Institución», aludiendo a la edición de la Residencia de Estudiantes (1916-1918) en siete tomos. La razón de esta preferencia tiene que ver con las dos notas primordiales que todo ensayo debe atesorar: la subjetiva y la objetiva. En los *Ensayos* palpaba la personalidad entera del maestro, y al mismo tiempo adivinaba su condición de *palimpsesto,* producto de la inmensa capacidad de absorción que Unamuno, mediante la lectura, tenía, y que Pla caracteriza como «una inmensa esponja» (448). En el fondo, los *Ensayos* son –y Pla lo sabe– la columna vertebral de una personalidad y de una obra, necesariamente unida a su país y a su tiempo: «Mai no es volguè separar ni del seu temps, ni del seu país, ni de la seva homenia personal. Això forma un embalum considerable» (449)*.

Adolfo Sotelo Vázquez

* *Las notas que el universo literario de Pla dedica a Azorín, Baroja y Maeztu constituirán la segunda parte de presente trabajo.*



Josep Pla y Camilo José Cela, en el mas Pla (1965).
Fotografía de Ramón Dimas.

Pla(nes) de viaje: de la URSS a los USA

En los últimos meses, a través de la prensa (números especiales de suplementos literarios, en Barcelona y Madrid), en actos de homenaje sociales y universitarios (en la Residencia de Estudiantes o la Biblioteca Nacional, en Palafrugell y Girona), nos asaltan imágenes diversas de Josep Pla. Contradictorias y reivindicativas, según el color de la causa de quien quiera poner su nombre y obra a su servicio. ¿Y no es este el sino de las conmemoraciones centenarias? Se confirma lo que Juan Goytisolo critica a propósito de la marca registrada del Noventa y Ocho: el «consenso que ahora, como siempre, asfixia la vida intelectual de España», un consenso «impuesto por 'fiero sufragio universal' o 'a cristazo limpio', según el aire de los tiempos o el acomodo gruñón a las circunstancias» *(El País,* 27/V/1997). En el caso de Pla las facilidades de apropiación están de cuerpo presente en el personaje, en la propia obra, y más en la leyenda que los envuelve a ambos. Precursor del ecologismo para unos, traidor a las causas nacionalistas para otros (y por ello castigado a no recibir un premio de incierta reputación), espía y periodista, notario verbal y diletante, explotado por un contrato editorial draconiano y sin embargo capaz de generar esa obsesiva obra de más de cuarenta volúmenes.

Pese a las disparidades hay una imagen contradictoria que pervive por encima de las demás: la de un nómada sedentario que pasó su vida deambulando por países, mesas, tertulias. Devorando con la sagacidad de una mirada ávida los espectáculos humanos –políticos, literarios, sociales– y de la naturaleza con que topó. Y en esta imagen del nómada sedentario destaca una actividad clave, el viaje. Me interesa aquí trazar unos apuntes acerca del Pla viajero, a partir de dos experiencias de viaje complementarias, visitas a la URSS y los USA, antes y después de la guerra civil. Y comprobar las variaciones de posición literaria que esos periplos enuncian.

En efecto, es el conflicto fratricida lo que marca un antes y un después, en la obra, en los intereses, en los hábitos del escritor. En el principio fue una vida de ciudad en ciudad, a remolque de los traslados provocados por el impulso de quien escribe para vivir como corresponsal a

sueldo de varios periódicos peninsulares, siempre con un interés genuino por la política, la vida cultural, por las maneras de ser de la gente de los sitios donde se instala. Más cómodo en Italia que en Alemania, despreciando íntimamente la gastronomía (sic) inglesa, feliz en París. Más tarde, después de 1940, se refugia en Llofriu, y el mas Pla se convierte en base para breves escapadas: muchas incursiones en la Cataluña interior, a pie y en autobús, o en barca por el litoral, otras más espaciadas por Europa y América, que se convierten en reportajes para la revista *Destino.*

En los años posteriores a la Revolución hubo un gran número de viajeros que fueron a Rusia en respuesta a una devoción ideológica –peregrinaje político– o simple curiosidad malsana. Centenares de viajeros ilustres se sintieron obligados a escribir su informe personal. Llama la atención que casi todos estos libros de viajes presentan dos curiosas diferencias respecto del formato habitual en el género: no llevan fotos, ni mapas o ilustraciones, y están complementados con unos voluminosos apéndices, que contienen discursos, estadísticas, o copias de documentos oficiales, que pretenden «ilustrar» lo que el autor percibe como la gran diferencia entre *su* mundo (el suyo y el del lector) y el que ha observado.

Josep Pla publicó sus impresiones, en una serie de artículos, en el periódico barcelonés *La Publicitat.* Convertido en libro en 1925, éste tiene dos partes muy diferenciadas. En una se limita a repetir información; en la otra introduce el comentario y las impresiones personales. El resultado más evidente y espectacular es un libro de viaje atípico, fascinante, ya que Pla fue allí en compañía de Eugeni Xammar, otro gran periodista, y se cruzó en el camino con Walter Benjamin. Hace un par de años se reeditó este volumen. Y lo que durante muchos años podría haber parecido excesivamente prolijo y detallado, alejado en exceso de los intereses del lector no especializado, de repente, con los sucesos acaecidos a partir de 1985, se convirtió en actualidad vibrante.

A menudo el libro de viajes sirve para hacer un retrato sutil de la propia sociedad desde una perspectiva lejana, aprovechando al mismo tiempo la deformación que proponen realidades tan distintas. Las *Letres persanes* de Montesquieu o el *Candide* de Voltaire son libros de filósofo que analizan en profundidad la propia sociedad reflejada en el espejo imaginario y aparentemente neutro de los problemas de unas civilizaciones primitivas. Sin llegar a ese extremo, Pla reflexiona a menudo sobre las diferencias entre la realidad que conoce en la URSS y la que ha dejado atrás. Es por efecto del contraste, uno de los recursos retóricos más frecuentes en este tipo de texto. Pla quiere ofrecer un testimonio de primera mano: «És idiota de perdre el temps llegint descripcions literàries escrites del bulevard estand» (20). Contra las visiones sectarias y deformadoras escribe que «hom es pot disposar a comprendre un xic l'URSS

amb un criteri completament independent de qualsevol proselitisme» (20). Pero en el momento de opinar sobre el estado del campesinado, le salen los prejuicios de su país –y comarca– de origen: «Així i tot, els pagesos sempre es queixen. A tot arreu són iguals. No estan conformes amb cap fórmula que no sigui la propietat romana de la terra» (72).

Otra de las particularidades del viaje a la URSS es el hecho de no reflejar con mucho detalle la anécdota del viaje físico. Se pasa en seguida a una determinada forma del viaje y de la realidad, más mental, en la que se juzga, a la luz de la propia experiencia o de la ideología política de quien escribe, la situación de la URSS. El texto se llena de mayúsculas y de juicios: «L'experiència comunista és (...) el primer assaig d'occidentalització a fons que suporta aquest poble» (157). O bien: «M'agradaria d'arribar a vell per veure el desenllaç de totes aquestes coses tan curioses» (154).

Pla nos presenta la situación de la URSS en sus inicios. Evoca una Rusia soviética todavía en proyecto –está apuntando el despegue desde la economía de guerra que había dominado los primeros años de la revolución, y acaba de estrenar la Nueva Política Económica–. Era pues un momento de ensueño –Stalin era tan sólo secretario del Partido Comunista–, muy anterior a las siniestras realidades que habían de producirse después. Pla, como gran observador y curioso impenitente, se fija en los pequeños detalles: el país no tiene gente vestida de ricos, le sorprende la inmensidad del paisaje o la abundancia de librerías. Abundan los comentarios escépticos. Pero tiene el mérito de reconocer los cambios positivos introducidos por la revolución. En otras ocasiones sus comentarios pueden tener un valor premonitorio: «És probable que a distància, la Revolució russa no quedi més que com un fantàstic canvi de personal i com una inversió del signifcat verbal de les paraules» (174). Es la visión del profeta, que en su momento debía sonar a más de uno a reaccionarismo cavernícola, pero que desde nuestro presente, casi setenta años más tarde, suenan a fresca intuición de estadista.

Josep Pla reconoce haber pasado por una gran crisis: «Com tothom que ha anat a Rússia he passat per una gran crisi: no m'he pas deixat emportar per la primera impressió perquè he considerat que la missió que tenia era la de comprendre» (183).

En el libro de viajes hay un diálogo elemental, pero que en estos textos juega un papel esencial: entre el libro que construye durante el viaje y la guía, más prosaica, que le sirve de punto de referencia o libros de anteriores viajeros. El viajero actúa como de turista con la ayuda de un predecesor. Como dijo Jean Rousset: «Les voyageurs s'appuient sur des guides, qu'ils citen, qu'ils démarquent, qu'ils critiquent volontiers» (126). Esta actitud y actividad desembocan directamente en el plagio. El conocido aforismo orsiano «todo aquello que no es tradición es plagio», se convierte en un *mot d'ordre* para los autores de estos textos. El viaje-

ro se informa previamente, llega, y aquellas lecturas traslucen en su propio texto, copiadas literalmente o incorporadas de manera más o menos consciente. Es decir, plagiadas.

En el caso de los viajeros al país de los Soviets, no utilizan guías, porque no existían, pero cumplen esa función informativa y que provoca el plagio, los informes «oficiales» que recibían de las autoridades, y que por su originalidad, son incorporados como apéndice. Estos apéndices demuestran hasta que punto el viajero se siente inseguro y se acerca a un tipo de texto que tiene más que ver con el informe. Cortan con el carácter más literario, de evocación de, o reacción ante, lo visto, aquello más genuino del libro de viajes. Hay dos tipos de citas incorporadas al texto del viaje: las que sirven para probar la autenticidad de la experiencia (conversaciones, incluso de documentos, citas de los propios diarios o notas); y las que contienen una marca de cultura e invocan otro tipo de referencia, tradición o intertextualidad (Grudzinska Gross, 231). La combinación de las dos fuentes produce la característica alternancia en el libro de viajes entre la primera y la tercera persona.

Josep Pla jugó con dos tipos de fuentes: las informaciones oficiales, en general de carácter preciso y técnico (que se traducen en un texto monótono, mezcla del estilo de un Baedecker o una *Guide Bleu,* y el de un resumen de carácter enciclopédico), y las que obtuvo de primera mano, que en este caso eran proporcionadas por un catalán que vivía instalado en Moscú, el mítico Andreu Nin. La incorporación del comentario personal o del contraste con un otro periodista tiene –para el lector– un valor de confidencialidad, la noticia –aparentemente– privada.

Josep Pla se adentra en la Rusia soviética y queda muy sorprendido ante el aspecto de la gente, o de las sensaciones que siente ante el espacio que contempla: «La sensació dominant del viatge és, però, una sensació que jo no havia sentit mai: la sensació de la imensitat del paisatge. Tot es troba, relativament a les coses nostres, multiplicat per deu: les distàncies, els pobles, les perspectives, les coses» (29). Los viajeros han sido siempre acusados de sacar conclusiones después de un viaje demasiado corto por un territorio muy limitado. Los que visitaron Rusia toparon con el problema añadido de enfrentarse con un territorio inmenso con docenas de lenguas distintas y culturas nacionales muy diversificadas. ¿Qué imagen, pues, nos pueden transmitir? Todos tienen, ciertamente, un componente utópico: muchos van a la búsqueda de la revolución, de la sociedad ideal, y vuelven con un equipaje cargado de opiniones modificadas. Pla termina con una visión escéptica y pidiendo excusas al lector por sólo haber relatado lo que ha visto. Apabullado por la inmensidad explica: «Si no he descorbert res de nou, si els articles nonhan resultat prou brillants i engrescadors, és que potser la feina era desproporcionada a les meves forces» (183).

Años más tarde, en 1954, viajó a América del Norte. Escribe en esa ocasión un reportaje, con mucha menos carga ideológica. Según explica en el prólogo de «Week-end (d'estiu) a Nova York» el reportaje «És feina periodística; és un treball d'informació servida amb amenitat, de fàcil accès: un esforç d'observació i de descripció limitat en el temps i l'espai». Y continúa: «Les pretensions de un reportatge estan deliberadament subjectes a la momentaneïtat i contenen, per tant elements de fugacitat». La conclusión es consustancial con el particular *Weltanschaung* del escritor ampurdanés: «Ara, la pedra de toc d'un reportatge és el fons objetiu» (7). A la busca de ese fondo de objetividad dedicará varios días y artículos. El viaje partió de un encargo del editor de la revista *Destino,* Josep Vergés. Se trataba de efectuar una breve visita en barco a Cuba y Nueva York y preparar así una serie de diez o doce «grandes reportajes» para la revista.

Era un encargo que recibía un escritor de 57 años, con 40 de ejercicio de la profesión, pero que había limitado notablemente sus escapadas al extranjero después de la guerra civil. Esto nos llama la atención sobre un aspecto del observador Josep Pla. Antes de la guerra civil, en la década de los veinte y de los treinta, se convirtió en un periodista de los que ahora denominaríamos *free-lancer.* Josep Pla pasó por la mítica tertulia del Ateneu Barcelonés que presidía Quim Borralleres, y en la que también participaron, entre otros personajes ilustres, escritores como Francesc Pujols, Josep M. de Sagarra y Alexandre Plana, su maestro en escritura. Josep Pla se desplazó por primera vez a París con un encargo periodístico digno, en 1920, como corresponsal de *La Publicidad.* Y desde entonces residiría en las principales capitales europeas: Madrid, Londres, Berlín, Estocolmo, etc. Después de la guerra renunció, en apariencia, al cosmopolitismo del período anterior, y se refugió en su disfraz de payés curioso y socarrón, que efectuaba breves escapadas al exterior a través del viaje.

Pla usa y abusa del plagio. En América utiliza mejores fuentes (y le acompaña una mejor actitud); a pesar de todo, éstas son las páginas más sosas de sus libros. Necesarias, quizá, puesto que así lo exige el tipo de texto, pero aburridas. Se justifican por la exigencia del género, antes de la época de la televisión y de la comunicación instantánea, de dar detalles materiales al viajero que lee el libro, situado en el país, desde la comodidad de la butaca de su casa.

Pero donde de verdad brilla el ingenio de Josep Pla es en esos *ex-cursus,* auténticos ejercicios creativos de síntesis e intuición. Así lo reconoce en el viaje a Nueva York: «I predomin aquestes expansions de tipus intuïtiu, merament intuïtiu, que surten massa sovint de la meva ploma» (109). Precisamente, al lector le saben a poco estas «expansiones». Es esa actitud lo que le permite, recién desembarcado en Nueva York, el

fijar el carácter básico del nuevo país que conoce: «Al carrer, les primeres sorpreses són aquestes: primer, l'abundància de tendes: després, l'abundància prodigiosa, atabaladora, de cotxes en marxa o aturats» (36). El topos de la fabulosa abundancia se va repitiendo de mil formas, a partir de multitud de detalles: el hormigueo de la masa neoyorquina, las raciones en los restaurantes, el Museo Metropolitano, sobre el que escribe: «Personalment, el que a Nova York m'ha produït la impressió de més riquesa ha estat precisament aquest museu» (97). O subraya el efecto de abundancia fijándose en detalles ínfimos: «La cuina del Waldorf ha pogut servir 3.000 dinars en 30 minuts. És el rècord. En aquest país, davant d'un rècord no es pot ni respirar» (210).

Frente a la información adocenada y repetitiva, que pasa mecánicamente de una a otra guía (Baedecker, *Guide Bleue,* etc.) brillan con un valor característico esas «intuiciones» más o menos sistematizadas, que demuestran el saber de observador de Josep Pla. El poder reducir una realidad compleja y variopinta como la estadounidense a tres elementos: «Venint d'Europa, tres coses sorprenen, en aquest país, d'entrada: la netedat, l'ordre que hi ha a tot arreu, la impressió que tothom sap el que vol i que va al gra» (47). Como para subrayar su condición de campesino, quiere visitar un pueblecito, para comprobar el contraste con Nueva York. En seguida descubre las cuatro cosas más importantes: el *supermarket* (que traduce por *mercat),* la estación de servicio, la capilla o capillas, y el campo de deportes (confiesa, de paso, una ignorancia *absoluta i completa* en materia deportiva) (135-139).

El cómputo de la diferencia abre, de cuando en cuando, sus puertas a comentarios más líricos. Al anochecer del primer día de estancia musita una impresión:

> «Ens agafà el capvesprol contemplant el fascinador espectacle, i així, de cop i volta, la ciutat esdevingué com un braser de foc –un braser d'unes proporcions fenomenals–. Aparegué la llum en els centenars, milers de finestres de les estructures elevades que coincidí amb el raig luminotècnic –vermell, verd, ambre, blanc, groc, malva– del comerç dels carrers. L'aparició dels focs fou com un espectec violent, d'una força puixant. Se suspengué sobre la gran ciutat com un baf rogenc de proporcions fantàstiques, gairebé diria còsmiques, que em produí una angoixa estrania i inexplicable» (46).

Es el típico producto de lo que Claudio Guillén ha denominado la «voraz capacidad de sensación» (34) de la que Pla hace gala con profusión. En otra ocasión esa voracidad le empuja a escribir comentarios que ahora nos pueden parecer curiosos, fuera de tono, pero que son de una gran exactitud: «Les dones americanes vistes d'esquena sempre semblen més joves que no són en realitat» (44).

Josep Pla, en una muestra del plagio por la vía negativa (es decir, contestando unas opiniones que le parecen poco afortunadas) arremetía en los términos siguientes contra Paul Morand:

«Quina delirant fantasia portà els primers observadors de les estructures verticals –tipus Morand– a dir que aquesta arquitectura prové del món còsmic, del temple del Sol, dels asteques i de no sé quines altres fantasies! De vegades els escriptors francesos, posats a exagerar, no tenen rival possible» (190).

El viaje lleva su fecha inscrita, no sólo en el título, sino en los gestos de sorpresa que le producen determinados detalles, hoy ya plenamente establecidos entre nosotros. Los americanos del *Middle West* son «menjadors de blat de moro torrat, bevedors de la magnífica llet que es produeix en el país, degustadors d'una beguda desagradable anomenada Coca-Cola» (166). Y junto a ello, aparece la sorpresa ante maneras de organización de la vida en lo que Pla (como Julio Camba) llamaba la ciudad automática. El teléfono y sus usos (compras a distancia, servicio despertador, informaciones meteorológicas que sustituyen al periódico, etc.), el *frigidaire* y las nuevas maneras de comer, los productos congelados. Le sorprenden también los supermercados, porque son inodoros, y porque suponen una civilización basada en el automóvil y el frigorífico. (364-369).

Un detalle interesante que nos acerca a la perspectiva desde la cual escribe Pla, y que prepara al posible lector lo notamos en los diversos comentarios sobre el impacto que las películas vistas sobre Nueva York tienen en la primera impresión, al visitarla de verdad. Él insiste en su condición de «payés» casi *naïf:* «El fet que jo hagi anat tan poc al cinema m'ha permès ara de tenir el candor de la curiositat immediata» (167). Él detecta la mezcla de sensaciones que produce la primera visión de Manhattan: la sorpresa ante la realidad descomunal y el reconocimiento, al mismo tiempo, de tantas vistas fijadas en la retina a través de las fotografías o del cinematógrafo (31-32).

El viajero que visita América proviniente de Europa se siente pronto empujado a comparar lo que ve con la realidad europea. O, mejor, de su país de origen. Los restaurantes italianos de Nueva York hacen exclamar a Pla: «Tot plegat em produí la il.luisó que les distàncies intercontinentals s'havien escurçat considerablement» (56). Pero los comentarios anecdóticos, abren paso a otros más profundos. Como, por ejemplo, sobre el sentido complejo de la relación entre lo americano y lo europeo que adivina en Nueva York. Tiene sobre ello dos intuiciones: «En aquesta ciutat, s'hi pot viure amb una llibertat que a Europa ia és impossible (...) Per altra part, tinc la impressió que aquí hi ha cada dia menys geografia i més sensibilitat». Así se permite concluir: «És per aquestes raons

que Nova York em sembla la realització d'una Europa frustrada, salvant sempre, és clar, les diferències d'eficàcia i de riquesa» (80).

La capacidad de observación de Josep Pla nos transporta a un tiempo y un espacio lejanos. Ante la sorpresa que le produce lo desconocido, se queda sin palabras suficientes para describir la novedad. Lo que nos transmite, pálido reflejo de una rica experiencia, demuestra el valor único de la literatura –frente a los llamados audiovisuales– para transportarnos lejos, por un precio módico y con una variedad de matices insuperables. Los planes de viaje traducen el acicate de una curiosidad activa y las reacciones ante realidades con las que simpatiza en mayor o menor cuantía. Pla como viajero saber volver a tiempo, y poder transformar el mirar en escritura. En sus viajes por Europa y América, antes y después de la guerra, o en los viajes a su propia obra, en ese proceso de reescritura que se produce después de 1939, Pla propone unas experiencias originales de aventura. Para él y para el lector.

Enric Bou

Obras citadas

GUILLÉN, CLAUDIO. «Lección de Josep Pla». *Revista de Occidente* 9 (1981): 27-39.

PLA, JOSEP. *Les Amériques*. Barcelona: Edicions Destino, 1978.

PLA, JOSEP. *Viatge a Rùssia*. Barcelona: Edicions Destino, 1990.

GRUDZINSKA GROSS, IRENA. «Stendhal, Travel Writing, and Plagiarism». *Nineteenth-century French Studies* XVIII. 1-2 (1989-90): 231-235.

ROUSSET, JEAN. *Le lecteur intime: de Balzac au journal*. París: J. Corti, 1986.

Un libro de poesía de Josep Pla: *Les Hores*

Les Hores (1953) de Josep Pla, relegado por lo común en un capítulo aparte junto con otros dos libros de título temporal *(Els mesos, Els moments),* ha sido objeto de escasa consideración por parte de los críticos. De él ha merecido alguna atención el concepto de tiempo dilucidado en el prefacio, pero la tendencia ha sido abocar indiscriminadamente su contenido en esa suerte de *continuum* indiferenciado que constituye su obra completa.

Sin embargo, aun tratándose de una colección de artículos periodísticos escritos en fechas dispares, sucesivamente retocada y ampliada, ese texto constituye una entidad autónoma y unitaria con características propias. El mismo Pla lo distingue del resto de su producción por su carácter poético y por considerarlo fruto de un ameno e intranscendente entretenimiento. Un libro, pues, que nace con la intención de ser poesía, género aparentemente no cultivado por el autor, y que se ofrece como resultado de un *dolce far niente,* de un ocio creativo que se revelará al cabo como la más elevada actividad del espíritu.

Les Hores, como los restantes libros de Pla, pretende impartir una enseñanza. Me parece que se ha prestado escasa atención al espíritu pedagógico que informa toda la producción planiana. Puestos a buscar antecedentes, como se ha hecho tan frecuentemente con su obra, creo que es posible hallar el precedente inmediato de la actitud intelectual y moral de Pla en el espíritu divulgador y educativo del siglo dieciocho. La insistente centralidad del yo narrador-biográfico marca por supuesto la prioridad otorgada al punto de vista del hablante en detrimento de un discurso impersonal y objetivo. Pero ello no significa que Pla conceda a su visión de las cosas y a sus opiniones una importancia excesiva ni que las considere superiores a otras muchas posibles. Sus declaraciones acerca de la absoluta irrelevancia de sus juicios no deben entenderse como figura retórica de falsa modestia. Pla manifiesta sus gustos y opiniones con tajante firmeza no para que el lector acate sin más sus veredictos, sino para inducirle a ver y juzgar por sí mismo. Como en el siglo de las Luces, el autor-guía, a diferencia del aborrecido maestro escolar y escolástico, portador de certezas abstractas a menudo irreales, casi siempre

muertas, se limita a desplegar ante la vista del lector el mundo cognoscible y el saber adquirido para que aprenda a observarlos a la luz de la razón (sentido común). La misma aspiración de Pla a la inteligibilidad, antes de responder a una exigencia estética, obedece al requisito de la *perspicuidad* prescrito por el didactismo, y por la estética, dieciochistas. Ni desdeña aquellos recursos, acaso discutibles desde el punto de vista estrictamente literario, que redundan en beneficio de la eficacia pedagógica: el diálogo propiamente mayéutico con un supuesto interlocutor, la variedad de temas y enfoques, la digresión culta o anecdótica, la reiteración, la explicación esquemática sin duda reductiva pero clara y práctica, y la utilización de un saber declaradamente de segunda mano que se inserta en el texto en forma de cita y con el cual el lector debería aprender a manejar y a elaborar críticamente las informaciones culturales a su alcance.

Tal es el primer objetivo didáctico de *Les Hores:* fomentar la curiosidad y enseñar a observar el mundo con espíritu crítico a fin de adquirir ideas propias fundadas en la experiencia y constatación personales, con las cuales defenderse de los lugares comunes, de los convencionalismos y falsedades del saber codificado, de la propaganda y de la manipulación sistemáticas ejercitadas por el poder; eso es, para hacer frente, mediante una cultura auténtica, a la cultura establecida, masificada y consumista, que es el *mito* feijooniano de nuestros días. En última instancia, para defender la libertad personal ante la amenaza de absorción y aborregamiento, fomentado por unos intereses políticos y económicos que necesitan, para su supervivencia, de la uniformidad y nivelación colectivas.

Materia del libro, dice Pla, es el paso del tiempo, es «recordar les hores de la vida» (418)[1]. Este aserto, junto con la presencia de algún que otro recuerdo personal surgido en concomitancia con una percepción sensorial, o de afirmaciones del tipo «el que suscita amb més vivacitat un record perdut es una melodía o un perfum» (355), han inducido a los críticos más doctos a establecer conexiones a mi ver gratuitas con la teoría bergsoniana de la *duración o tiempo de la conciencia* y aun con la *Recherche* de Proust.

En realidad, Pla se limita a hablar de un tiempo eterno, el *Temps,* que es el tiempo circular, sagrado, de la naturaleza, y del tiempo de la vida humana, que es la mera sensación personal, causada sin duda por la experiencia vital de la propia decadencia, de que los momentos presentes se suceden y disponen en forma lineal y progresiva. Este vivir el tiempo como desgaste y muerte, hace que el hombre sienta dicha sucesión de presentes como vacuidad y tedio. Para paliar ese malestar existencial inherente a la condición humana, Pla se abandona, e invita a abandonar-

[1] *Cito de la edición de la* Obra completa, *vol. 20, Barcelona, Edicions Destino, 1971.*

se al lector, a la aparentemente inútil actividad de «matar el tiempo» (matar la angustia de la muerte) mediante la contemplación activa de una plenitud compacta sin conciencia de tiempo: el Tiempo de la naturaleza.

Paradójicamente contemplar esta plenitud desde el umbral humano de la muerte, eso es, desde el punto de vista de la fugacidad, es lo que convierte el espectáculo de la naturaleza, de por sí ajeno e indiferente a la belleza (simple categoría del espíritu), en placer estético. «Ha estat una delícia passar els ulls sobre aquests colors suaus pensant en la seva fugacitat» (441). La belleza de lo presente estriba en la conciencia de que pronto será pasado. Siendo el hombre un animal melancólico, sensible al tedio, es también un animal estético. Sin ese sentimiento angustioso del tiempo acaso no existiría siquiera el concepto de lo bello.

La lentitud con que se suceden en el libro los acontecimientos naturales y humanos descritos, la morosidad de las descripciones, en las que el lector impaciente buscaría en vano que «pase» algo, son una incitación a *detenerse,* a abrir una pausa en la vida para dedicarla a la contemplación estética de la naturaleza como antídoto a la fruición desatenta y al gozo insensible inducidos por la sociedad consumista de nuestros días. Esta invitación al disfrute contemplativo constituye el segundo objetivo didáctico de *Les Hores.* Eternizar el instante fugaz a través de la delectación estética de la naturaleza es un modo de volver a ella y, muy rousseaunianamente, de superar la enajenación humana inducida por una cultura que insta de continuo a alejarse de ella: «¿De que quedaré desconnectat si tinc el cel, la terra, el mar, davant de la vista?» (458). Un modo pues de combatir el tedio y de fomentar la predisposición del ánimo hacia la felicidad, o hacia la sensación de felicidad, que también muy dieciochescamente Pla concibe como *serenidad* y coloca como objetivo ético del ser humano.

Por lo demás, las reflexiones sobre el tiempo presentes especialmente en el prefacio, replantea, o simplemente recuerda, el nexo entre pensamiento y tiempo, ya formulado por Aristóteles en su *Física;* concepto que, como es sabido, permanece constante en la filosofía de Occidente. El hombre proyecta su sentimiento del tiempo, percibido como sucesión, sobre el eterno devenir de la naturaleza. El tiempo (el *número* aristotélico) no es una realidad objetiva sino una cualidad del alma: es el principio mismo del yo = yo, de la pura autoconciencia, afirma todavía Hegel. Extendiendo ese concepto a todo el saber humano, Pla deja sentado el principio que determina la estructura del libro: la contemplación de la naturaleza es inseparable de los esquemas o construcciones mentales que el hombre proyecta sobre la realidad del mundo. Pese a los tan encomiados realismo y racionalismo planianos, el hecho es que Pla se aleja de la concepción racionalista, que ve lo real como algo asimilable a las categorías cognoscitivas de la razón, en favor de una concepción psicológi-

ca, o psicoanalítica, que reduce la imagen que el hombre se construye del mundo a imagen interior subjetiva, pues «cualquier acto perceptivo informa la cosa observada de la cualidad afectiva del ojo que la contempla» (Jung).

El hombre «humaniza» la naturaleza proyectando su humanidad sobre la realidad objetiva. De este modo pone un orden racional y abstracto en un mundo monstruoso, caótico, irracional, esquivo e incomprensible. Consciente de que el mundo es distinto de sí mismo e indiferente a su presencia, el hombre, *proyectando formas* sobre lo informe, convierte el mundo en algo familiar y comprensible, aplacando así de algún modo el sentido angustioso de la propia radical extrañedad.

Sucede lo propio en la contemplación estética de la naturaleza. Pla concibe esta última como un organismo que vive su vida propia en virtud de un principio vital inmanente que se explicita en la fecundación y en un juego dialéctico muerte/vida que, no sin ironía, denomina *parasitismo* o *comensalismo* universal. El mundo es un mecanismo que no obedece a ninguna ley necesaria, ni a ningún tipo de finalismo, ni tanto menos a un designio divino. No hay doctrina más falsa y nefasta, sostiene, que el panteísmo. El vitalismo cósmico imaginado por Pla es sostenido por una cadena infinita de elementos que viven y sobreviven devorándose entre sí. La vida de los seres vivos, incluidos obviamente los seres humanos, pasa ineludiblemente por la boca y el aparato digestivo. Para tan elevado fin, la naturaleza ha colocado el placer en el acto sexual y en la ingestión, garantes de la supervivencia. El hombre respeta sólo lo que come, afirma categórico Pla. Del «gusto del paladar» al «gusto estético» el paso es breve. El sentimiento de lo bello no puede no estar impregnado de connotaciones erótico-alimenticias: «La bellesa perfecta [...] és la que conté, al costat d'elements de gratuitat i de caprici, la meravellosa llum que prové de la seva utilitat concreta. Les roses son belles. Són bellissimes. Però quina llastima que no siguin comestibles!» (204-5).

La proyección del instinto de conservación alimentario sobre la naturaleza determina la configuración misma del paisaje planiano. Si la visión de la naturaleza estimula, en una suerte de acto reflejo, la sensibilidad gustativa (es frecuente que Pla pase de la descripción de un paisaje a su repentina transposición culinaria), nada tiene de extraño que la mente la asocie a los placeres del paladar, y que lo comestible se constituya en parte configurante de la representación estética (sólo un par de ejemplos para no permanecer demasiado en lo abstracto: «el cel, d'un color de *llet* blavissa»; «la *mel* de les espigues»). No se trata de metáforas, sino de asociaciones mentales que se proyectan de forma automática sobre la realidad contemplada. Por ello Pla casi siempre deja a la vista los nexos asociativos del tipo *que parece, de color de, como, como si,* etc. Que

ello constituya menos una peculiaridad de su estilo que una condición inherente al conocimiento humano lo demuestra el lenguaje. A este respecto, Pla gusta de recordar la expresión francesa «puré de guisantes», comparación lexicalizada con que se designa el color verde de tonalidad pastosa y opaca. El escritor-pintor hace uso constante de expresiones similares, que algunos han apreciado por su belleza y otros han considerado abominables. En cualquier caso, creo que viene de ahí esa gracia húmeda, olorosa y sápida que posee su lengua.

La centralidad otorgada a la alimentación en la vida de ese animal que llamamos hombre determina la importancia que Pla concede al paisaje agrícola. A diferencia del jardín, recreación «inútil» propiamente estética, el «ordre perfecte», geométrico, del campo cultivado, apelando también a la necesidad biológica de la nutrición, origina un placer racional y un placer estético-gustativo (las vides contempladas saben ya a vino, las doradas espigas mecidas por el viento huelen ya a pan recién salido del horno), con efectos saludables para el ánimo humano: «un paisatge prodigiós; ordenat, pacífic; les collites en flor» (196).

Así pues, subordinar la belleza a la utilidad o cuanto menos considerar que «els paisatges més bells són els de rendiment» (469) no significa tan sólo contemplar el mundo desde el punto de vista de la propiedad, como tantas veces se ha repetido. Ese principio estético, que acaso se remonte a Aristóteles («Nunca la verdadera hermosura anda apartada de la utilidad»), indica que admirar la naturaleza y *sentir su belleza (áisthesis* = sensación) no implica que ella posea una belleza objetiva, que según Pla no la posee en absoluto, sino que es el hombre quien responde a su fascinación con un instrumento mental y una sensibilidad (el gusto), modelados por sus necesidades vitales y, como veremos ahora mismo, por la cultura: «com a propietari he viscut la natura d'una manera no solament estètica sinó en les repercussions entre natura i productivitat» (486).

La mente humana, en efecto, proyecta sobre el mundo no sólo la propia estructura racional y su sensibilidad estética, sino también los esquemas culturales que ha ido depositando en ella la propia civilización y cultura. Este concepto fundamental determina la estructura de *Les Hores* y la configuración del paisaje natural y humano que ocupa gran parte de sus páginas. Contra lo que ha solido afirmarse, el libro no sigue el fluir informe de la memoria, consciente o inconsciente, sino la rígida estructura del calendario, y del calendario gregoriano en particular, elaborado a su vez sobre el esquema científico de los equinoccios y solsticios con que el hombre ha racionalizado el mecanismo irracional de la naturaleza. Pla no se deja tentar por el *como si* de una visión falsamente primitiva e ingenua al que ha recurrido con frecuencia el arte contemporáneo. Escribe en «Solstici d'hivern»: «La convenció escolar obliga a suposar que el sol esta quiet i que la terra es mou al seu voltant. Pero sembla al revés i

sembla que el sol doni la volta sobre la terra immobil» (482). No hay más que atenerse a la «convención escolar», al esquema cultural, a esa impresionante superestructura o espesor de estratos culturales que se interponen entre el ojo que contempla y el objeto observado.

No hay pues visión personal que no esté enraizada en la historia ni hay historia que no esté supeditada a las condiciones físicas particulares en que se desarrolla. La declarada asunción de la concepción positivista de Taine, según la cual el medio ambiente, especialmente el clima, determina los movimientos espirituales del ser humano, fundamenta el recalcitrante localismo de Pla. Ese mirar con los propios ojos que reivindica como expresión de su libertad y de su independencia mental, no ignora que el propio ojo está configurado por una cultura local cuya matriz configurante es la cultura mediterránea, crisol a su vez de antiguas culturas. Por ello, en la contemplación que determina la estructura del libro, se interponen, no sólo el calendario gregoriano y la astronomía, sino también la Biblia, la cultura agrícola de cuño romano, la mitología clásico-mediterránea, la religión católica, la literatura popular o culta, y cuanto ha contribuido a forjar las costumbres y tradiciones locales. Los títulos de los capítulos son elocuentes. De un lado *Equinocci de primavera, Solstici d'istiu...;* del otro *La verema, La sega, El batre...;* del otro: *Sant Antoni del burros, Carnestoltes, Dimecres de Cendra, Nadal...* Todo ello enmarcado en la linearidad o circularidad convencional del calendario, que encajona la naturaleza en una estructura numérica y abstracta.

Pero es en la contemplación estética de la realidad donde las interferencias culturales se hacen particularmente vistosas. La cultura estética modifica –estiliza– la visión de las cosas y la vida misma: «aquesta noble i digna operació de la sembra esta molt tocada de simbologia [...] I després ve la segona part, que consisteix en la influència que el símbol produeix en el sembrador de carn i ossos» (427-8). Incluso el lenguaje está impregnado de connotaciones estéticas que se proyectan sobre la realidad objetiva, modificándola. La palabra *siembra,* dice Pla, tiene una solemne dignidad, evoca por sí sola una operación revestida de una nobleza y dignidad «literarias». No es posible contemplar el paisaje agrícola sin la interferencia de Virgilio u observar la luna sin que se interpongan en la mente del observador los versos de Leopardi: «El prestigi classicitzant i sensual de la tardor prové potser de la transcendència que els antics, la literatura pagana, donaren a la verema» (369-70). Cabe incluso suponer que si los poetas no hubieran escrito centenares de páginas sobre la luna, los comunes mortales acaso no la verían siquiera como cosa bella. Pla utiliza la imagen de un paisaje natural visto a través de una estructura arquitectónica para ilustrar dicha mediación de la cultura en la aprehensión de lo real: «Enquadrat sobre la porta de la barraqueta, aquest paisatge és gairebé mirífic» (360). El capítulo concluye con estas

palabras: «Penso que el fet de veure les coses a través d'un porxo, d'un arc, és contrari a la felicitat. El tipus de cultura en la qual hem estat educats és trist, perqué planteja, amb els seus petulants, arids esquemes, problemes insondables» (363).

El tema de la cultura remite inevitablemente a la agricultura como acto fundante de la misma. Si la cultura, como dice Pla, consiste en dar una forma, un estilo, un pensamiento, al caos de la naturaleza, la agricultura constituye la *forma* cultural por excelencia: «La producció del pa, de l'oli, del vi, és el punt d'on parteix, davant d'aquest mar, la civilització. Aquests són treballs nascuts de les experiencies més obscures i més antigues» (371). Con ese gesto que inaugura el dominio racional de la naturaleza obedeciendo a sus caprichos o leyes, el hombre se enlaza y se concilia con ella, colma el hiato insondable entre dos cosas *(res)* sustancialmente distintas.

Es más. La vida agrícola, donde se repiten gestos antiguos que se remontan a los orígenes oscuros de nuestra civilización, recuerda al hombre que su existencia sólo tiene sentido en la continuidad de la historia. Lo que distingue una gran civilización de una mediocre, advierte Pla, es la continuidad. La desvalorización del pasado por obra de una cultura que se proyecta narcisista y eufóricamente hacia el futuro en nombre de un progreso utópico e indefinido, acaba por vaciar el presente de significado, convirtiéndolo en un eterno umbral abierto a una infinidad de posibles realizaciones. Por eso *Les Hores* se ocupa constantemente del presente: de un presente que respeta y asume el pasado colectivo. Sin la asunción del patrimonio cultural de las épocas precedentes no existe cultura, porque ésta significa continuidad de la historia, eso es, de la historia de la conciencia del hombre: «La falta de memoria és l'origen de la ignorancia, que és la demagogia» (348). La existencia auténtica, la verdadera cultura, va en busca de las posibilidades implícitas en las situaciones dadas. Esta posibilidad situada en el presente coincide con la sabiduría, con la *sagesse* de la vida. En ese punto en que la reflexión planiana asume coloraciones ético-filosóficas, la vida rural descrita por Pla se estiliza deliberadamente, asumiendo modelos literarios e idealizaciones antiguas (el legado cultural artístico de los predecesores) a partir de los cuales el escritor crea un objeto artístico nuevo.

Si con la agricultura el ser humano proyecta su estructura mental sobre el mundo (la ciencia), con el arte la proyecta en la forma poética *(poien* = hacer, producir) del mito. El hombre es por naturaleza un forjador de mitos; la estructura de la mente, nos recuerda el psicoanálisis, es poética. El arte transmuta la realidad amarga en ilusión viva, escribe Pla. En un momento dado, recuerda al lector que Sócrates sostenía que no debe hacerse caso a los poetas porque son mentirosos e inventores de fábulas (244). No deja de ser significativo que este libro, donde abunda la des-

cripción de paisajes naturales y humanos de un realismo presuntamente objetivo, casi fotográfico, sea considerado por el propio Pla un libro de poesía: un libro de mentiras y fabulaciones.

Los procedimientos descriptivos utilizados denuncian por sí mismos el carácter proyectivo de la representación artística. La insistencia con que se habla de *manchas,* de *formas,* de *líneas* y *siluetas,* de *campo visual* y de *puntos de vista;* la adopción de puntos de vista distintos; el uso sistemático de la sinestesia y la no menos sistemática proyección de las cosas materiales y humanas sobre la naturaleza descrita (un solo ejemplo: «Altres vegades el cel és grisaci, *cotonós,* de color de *plom,* i llavors ja és més *trist*», 192) enfatizan la constante mutabilidad de lo observado y la subjetividad de la visión en el momento en que se constituye en objeto artístico.

Con ello Pla se adhiere a la estética de la modernidad, o sea, del impresionismo: la obra de arte no transcribe la cosa sino la sensación que ella produce (Mallarmé, entre otros). Cuando Pla, refiriéndose a Vermeer, escribe: «Mirà, pensà i repensà la realitat amb una retina prodigiosament lúcida i equilibrada» está diciendo lo que Lorca expresó en términos inequívocos a raíz de Góngora: «No crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo». Impresionismo, pues, siempre que no se considere la *impresión* como algo puramente óptico, lenticular y fotográfico (que es lo que se ha hecho) y se tenga presente cuanto advirtiera Cézanne: que la sensación visual no es nunca un fenómeno de superficie, sino una estructura del pensamiento.

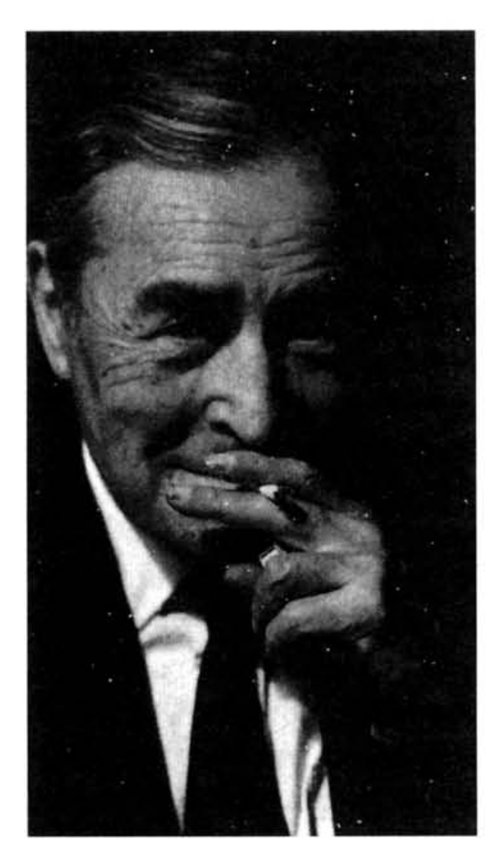
Por ello, cuando Pla afirma, por ejemplo, que su intento es describir un perfume real, no quiere decir que pretenda transcribir la realidad objetiva u objetivamente aprehensible, sino describirla con un lenguaje real, es decir, un lenguaje auténtico, propiamente tectónico, libre de la faramalla retórica y de las superestructuras de esa cosa abominable que los modernos (Mallarmé de nuevo) llamaban *reportage* o *littératére.* De ahí proviene su desprecio por cierta literatura «romántica», con todas las implicaciones ético-estéticas que le ha atribuido la modernidad; implicaciones, por lo demás, muy parecidas a las de los ilustrados con respecto a la literatura barroca. Y no es extraño que Pla, indiferente a la recuperación del barroco por parte del arte moderno, lo desdeñe asimilándolo a la vacua ampulosidad que le atribuyó el siglo de las Luces.

Es significativo que este libro, destinado a fijar mediante la escritura la fugacidad de las horas, termine con la voz *inmortal* referida a la obra de Rabelais, resultado de una «saviesa escèptica i humil». Frente a la eternidad cíclica de la naturaleza y a su absoluta indiferencia respecto a las vicisitudes humanas, la obra de arte (la poesía), como cosa autónoma

específica del hombre, asume el valor de la única permanencia que a éste le es dado construir en su doble condición de animal humano y de sujeto histórico: «Arribarà un dia que només els poetes estimaran la terra» (239); «la literatura no és més que un esforç contra l'oblit». Esa *forma* que, como hemos visto, lleva dentro de sí el ser mismo del hombre y la historia de la humanidad, representa uno de los momentos supremos de la liberación del espíritu que se realiza como proceso histórico.

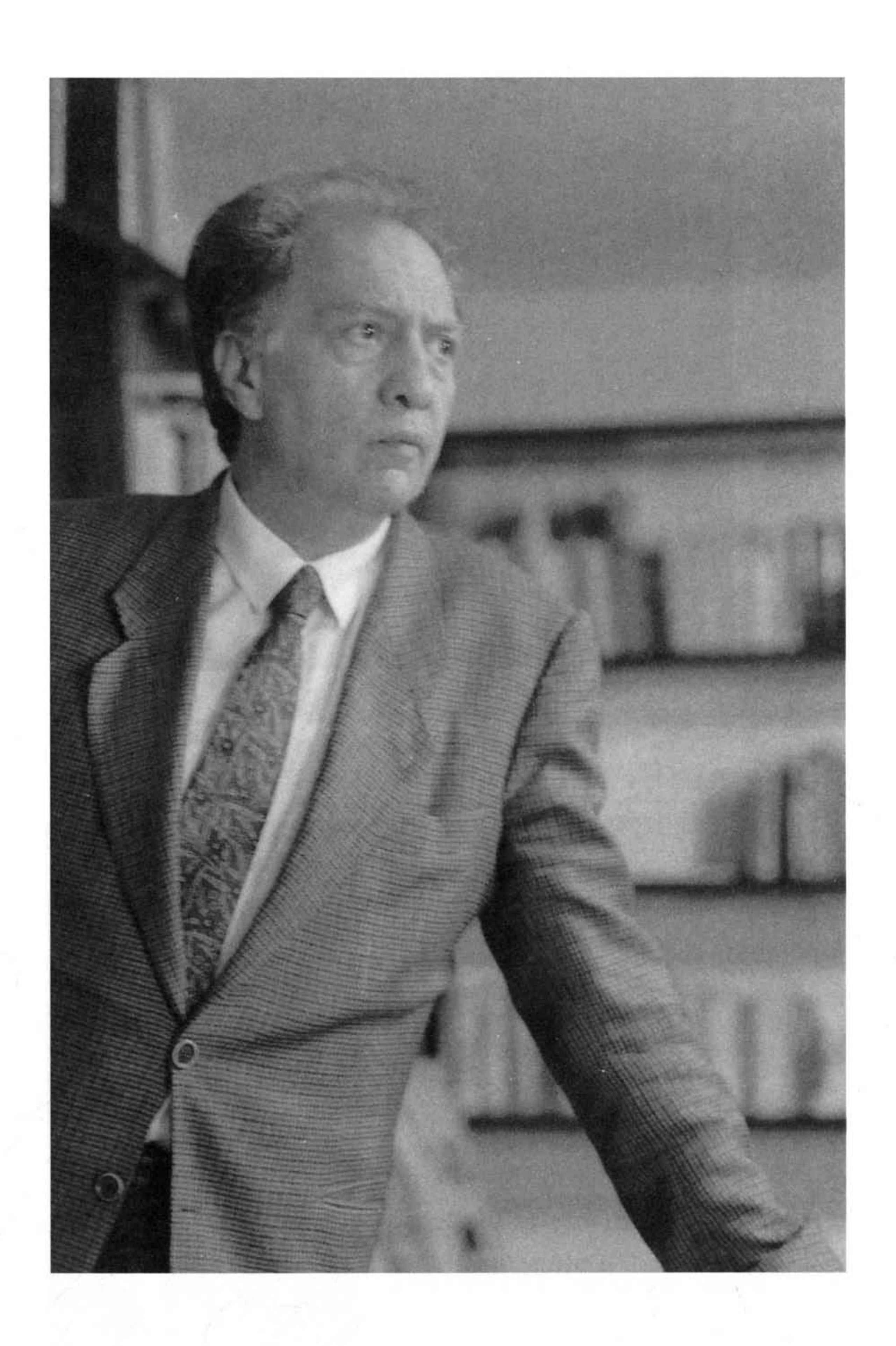
Loreto Busquets







CALLEJERO



Sergio Pitol. Fotografía de Sebastián del Amo

Acoso y fuga de Sergio Pitol (entrevista)

Sergio Pitol es quizás el veracruzano más universal y sin embargo mantiene un cierto aire de timidez. Tiene una mirada preguntona y una espléndida carcajada. Se fuma el tercer cigarrillo en media hora y se apresta con resignación a un ritual al que parece no acostumbrarse. Hace tiempo, por sugerencia de un amigo, fue a Guadalajara para visitar a un psiquiatra hipnotizador para que lo arrancara de las garras del tabaco.

–Veo que sigues fumando, el psiquiatra fracasó y sin embargo parece que acertó, pero por otros motivos, o sea que, la génesis de tu libro está en aquella sesión que te devuelve y te fija en el instante del dolor ¿por qué del dolor surgen mejores páginas que del placer?

–Mira, efectivamente el psiquiatra fracasó en impedir que dejara yo de fumar, pero quizá para mí fue una suerte enorme haber ido a pedir que me quitaran el tabaco, porque cuando el hipnotizador me dijo «empiece usted a recordar ciertos momentos que le han parecido importantes en su vida», para deducir cómo de algunos de esos momentos había nacido mi necesidad del tabaco, iba yo totalmente descubierto en otros terrenos, iba yo en plena inocencia. Si hubiera ido al psiquiatra-hipnotista, a que me resolviera algo que tenía en la mente o que me perturbaba, relacionado con mi infancia, relacionado con la muerte de mi madre, me habría acorazado, habría clausurado esas zonas y no hubiera podido contestar, y a lo mejor ahora habría logrado dejar de fumar, pero tuve la experiencia formidable de haber conocido ese momento y haberme podido recuperar después. La experiencia, como digo en mi libro, fue muy, muy dolorosa; aún ayer, cuando Antonio Masoliver citaba en la presentación mis referencias a las últimas fotos de mi madre y de mi hermana muertas pocos días después de las fotos, aún entonces me sentí muy perturbado. Este haber llegado a uno de los fondos de mí mismo, y haber penetrado en una zona de dolor para mí inimaginable, de dolor salvaje, de dolor animal, pues marcó la escritura de *El arte de la fuga.* Como a menudo he dicho en estos días, pensaba yo reunir ensayos, prólogos, ponencias de mesas redondas, resultado de mi trabajo de cuatro o cinco años. Cuando volví a estos papeles después de la hipnosis, todo se transformó. El libro

exigió una nueva arquitectura sacando la arquitectura. De los veinte o veintitantos que había reunido sólo quedaron dos. Los nuevos textos conformaron un nuevo dibujo y el tejido se hizo diferente.

–Me has respondido a la primera parte, pero no a que las páginas salen del dolor con más facilidad que del placer...

–Creo que todo libro, que la literatura en general ha nacido de experiencias traumáticas. Ha habido pocos hombres felices que en los momentos de plena felicidad se hayan puesto a escribir. La felicidad produce una plenitud, una validez en sí misma y la escritura no es necesaria.

–Sí, la felicidad sería enemiga de la escritura...

–Es enemiga de las artes, de la escritura en concreto. Quizá los pintores, dentro de las artes, podrían ser la única excepción. La literatura surge de problemas, crisis, frustraciones, opciones difíciles y de la desolación. Y no hace que sea una literatura plañidera.

–Si te entiendo bien, la felicidad es un enemigo de la escritura, pero la escritura salida del dolor puede...

–... puede llevar a la felicidad, sí. Creo que fuera de este texto de la hipnosis, todos los demás textos recuerdan o son la crónica de momentos felices. Hay cierto tono nostálgico, una desesperación hacia el mundo perdido; uno podría enumerar muchísimas obras maestras que son productos de momentos trágicos.

–Mercedes Montmany ha dicho que tu escritura se aproxima al placer físico, Masoliver por su parte dice que se asemeja a un orgasmo. Y sin embargo, en el relato de tus personajes o de tu vida la actitud frente al sexo en la escritura parece siempre pudorosa, intimista.

–Así es. No sé si lo que dice Montmany sea del todo cierto Lo del orgasmo me parece ya excesivo *[risas]*. Puede que el lector sea receptivo a cierta sensualidad que debe existir en mis novelas, es evidente que hay un elemento de placer al hacerla. Puede nacer de fuentes muy diversas, la gestación puede resultar muy dolorosa, pero después el crear ciertos efectos de visualidad o alguna tonalidad, puede resultarme enormemente placentera. Necesitaría quizás hacerme otra hipnosis, otra sesión, para entender por qué soy tan poco receptivo a la literatura erótica, como lector, y ya no se diga como escritor. Toda mi generación leía devotamente a Miller, y luego a Bataille, a Sade. A mí esa literatura me deja absolutamente indiferente y, es más, me llega a crear aburrimiento, me aburre. Ahora, en mis novelas, en mis relatos hay amantes, hay pasiones, gentes que se matan por otras, se supone que se acuestan todas las noches, viven para el placer...

–Pero el sexo propiamente dicho nunca queda plasmado.

–Queda oculto, aunque puede haber alguna referencia, eso sí; no sabría yo describir una relación erótica. Curiosamente hace muy poco, leyendo la revista *Letra internacional,* encontré un relato de Von Rezzori, el

escritor austríaco. Es el intercambio sexual entre una prostituta con su cliente, y me pareció magistral. Ahora bien, es una relación narrada en frío, y no busca lograr efectos con esta relación erótica, que está excelentemente escrita...

–No busca ser una literatura para leer con una sola mano.

–Para leer con una sola mano... *[risas],* sí. Y era esencial preguntarte después, cómo era posible escribir esto, de qué medios se valió para escribir un relato tan absolutamente prodigioso.

–Algún crítico tuyo ha señalado que cuando dices «aún no soy un ciudadano civilizado», lo dices porque te ves rodeado de incivilizados, que es lo que mencionó Masoliver: decía que Pitol es un ser civilizado entre seres incivilizados y por eso se ve todavía como inacabado. Mi pregunta es, sin embargo, si tu razonamiento no está más vinculado a las reflexiones por ejemplo de Séneca sobre el eterno inacabamiento de la perfección del ciudadano.

–Sí, desde luego. Cuando yo hablo de que no me siento civilizado...

–O sea, ¿tú, en Xalapa, te sientes rodeado de incivilizados?

–No, ni divido a la gente en incivilizada o civilizada; en el aspecto moral al que se refería, es un comentario, Bobbio, donde plantea al hombre civilizado como un hombre perfectamente tolerante ante los demás, que puede tolerar que sean engreídos, prepotentes y considerar que son simplemente formas de la condición humana. Yo me siento incivilizado en el sentido de que todavía me afecta la conducta de otras personas ¿no?, que no puedo ser tolerante, de ninguna manera, ante ciertas actitudes personales.

–Hay quien del viaje al fondo de la memoria o de la constancia de la herida del tiempo no consigue sobreponerse. Sin embargo parece que de tu viaje al fondo de la memoria y de la constancia de la herida del tiempo has salido con una vitalidad renovada y con una especie de sosiego creador.

–Bueno, también sería larga la lista de obras que han salido de los derrumbes humanos, desde el principio de la literatura, yo creo; pero en esto es difícil hablar en términos generales, hay una casuística siempre. Cioran en un ensayo de hace muchísimo tiempo, señala que el escritor que pierde su país, sus cosas, el ámbito donde ha crecido, todo esto, corre siempre el riesgo de llegar a la mudez. Que es necesario para muchos escritores seguir manteniéndose en el ámbito donde se han formado, donde los múltiples cordones umbilicales con las cosas, con la gente, con los objetos mismos, los van alimentando. Y Gombrowicz en el primer volumen de sus *Diarios* lo refuta violentamente, dice que la persona que no puede reponerse de esas pérdidas, el supuesto escritor que no puede reponerse de esa pérdida, y pierde la creatividad, está condenado a no ser escritor.

–Gombrowicz responde violentamente, pero yo creo que el mismo Cioran ya responde, porque si la patria es el lenguaje, como tú dices, Cioran reconstruyó la patria, reconstruyó el lenguaje y escribió en otra lengua, en francés, como Beckett, o como Conrad en inglés.

–Sí, pero él en ese momento por lo visto creía que eran casos excepcionales, decía que muchos escritores, después de la guerra, al no poder volver a sus países porque les era ya imposible físicamente, políticamente, habían perdido sus dones, sus posibilidades. Y Gombrowicz les responde con un desprecio brutal: el que las pierde es porque nunca podría haber sido escritor, habría sido un mal escritor, con gloria, con fama, con prestigio, con todo, pero eso no quiere decir que sea un artista.

–¿Tú has intentado escribir en otra lengua?

–No, nunca ¿y tú?

–Yo he intentado malescribir en catalán pero fue un fracaso, pero no es raro porque también escribo mal en castellano.

–Bueno, lenguas como el catalán y el castellano, pueden producir muy pocos problemas, me imagino, los bloqueos...

–No, yo he hecho traducciones del catalán y es complicadísimo y hablo bien el catalán.

–¿Pero estás acostumbrado desde niño a oír las dos lenguas, a moverte en las dos lenguas?

–Sí, pero eso no resuelve las dificultades de la traducción; de hecho conozco estupendos traductores que no hablan la lengua que traducen. Volvamos a ti. Después de 30 años de errancia vuelves a Xalapa, de la que ahora te cuesta salir. Otro amigo común que vive en Xalapa, José Luis Rivas, después de 30 años de francachelas y de viajes por las letras del DF, vuelve a Xalapa y no hay quien lo arranque de Xalapa. ¿Qué les da Xalapa?

–Mira, para mí Xalapa fue un lugar que no elegí inmediatamente después de mi llegada a México. Yo me encontré con una ciudad, la capital, donde tenía mi casa, donde había vivido desde la adolescencia, que sentía que era mi ciudad, y me encontré con una urbe absolutamente distinta a la que había dejado en el 61, contaminada, donde los usos mismos y las formas de relación se habían transformado. Entonces pensé en buscar un lugar y elegí Xalapa, en primer lugar porque está muy cerca de mi lugar familiar, Córdoba, en segundo porque no me suponía ningún esfuerzo como le podría significar a alguien que haya vivido siempre en la metrópoli y después busca un refugio en la provincia. Estaba yo acostumbrado de mucho tiempo a ese medio. Y luego porque buscaba un lugar después de 30 años de estar fuera y con mucha gente, con muchas salidas nocturnas y muchos cócteles, actos protocolarios o parrandas. Lo que más quería era mantenerme ajeno a toda esa vida. En ese momento se me empezaban a formar como ídolos Cernuda, en su modo de vivir, o

Julien Gracq, quienes siempre trataron de mantenerse al margen de toda actividad que implicara un poder, así como no formar parte de ninguna comisión de tipo académico o administrativo.

–¿No será el síndrome del errante cosmopolita? Porque recuerdo que a Xalapa se le llama la Atenas del Golfo...

–Sí, la Atenas de América, la Atenas americana. Y en Xalapa pude desasirme por completo de esto, marqué mis reglas: a partir de las seis de la tarde no salgo nunca, tengo hábitos muy estrictos, horas para la lectura, horas para el trabajo, horas para el paseo. Escribo de noche y tengo la ventaja de no vivir en pleno campo. Aunque yo hago una vida de campo, tengo bibliotecas por si necesito consultar algo, hay gente con la que puedo hablar en la universidad.

–¿Tú eres lector de Schopenhauer?

–No.

–Te preguntaba porque como ya es célebre la pasión que tienes por tu perro, yo te preguntaba si es simétrica o paralela a la decepción por los hombres.

–*[Risas]* Mira, está bien, ahora que he abandonado parcialmente el trato con los humanos, quizá la relación con mi perro cubre un amplio espacio interior. Bueno, pero no soy un ser incivilizado; no, en mi casa vive un niño que es como mi nieto. Pero algunos de los momentos más placenteros, son aquellos que paso con mi perro.

–Te lo preguntaba porque sabes que Schopenhauer decía que cuanto más conocía a los hombres más amaba a su perro. Dices que en Roma te percataste de que la distancia y la ciudad te daban libertad por fin para escribir. Sin embargo algunos españoles piensan que contra Franco se escribía mejor. O sea, tú planteas la distancia y la libertad para escribir, y sin embargo hay quien reflexiona que la opresión, cierto ambiente opresivo, cierta necesidad de luchar contra lo inmediato saca del letargo a la rebeldía.

–Sí, bueno, está probado que en muchas ocasiones la tensión es necesaria. Acabo de leer también varias publicaciones creadas antes de la caída del muro de Berlín, con el propósito de combatir la intolerancia en los países del Este. En esas revistas tenían acogida muchos escritores que en sus países no podían publicar. Leo las reflexiones de los escritores de esos lugares; lo que se producía culturalmente en ese período ahora sería imposible. Novelas como las de Andrejewsky, como *El Rey de las Dos Sicilias,* de Kuzniewics, para citar el caso de Polonia. Si hoy se le ocurriera a alguien llevarlas a una editorial, le dirían de inmediato que de ninguna manera se podrían publicar, porque eso hoy día no es rentable. En la vieja Unión Soviética, por ejemplo, la política cultural ha sido más aniquiladora que en los peores momentos de Stalin, aunque desde luego sin la crueldad de entonces. Ahora que tienen toda la liber-

tad, no pueden aprovecharla y deben sólo escribir novelas pornográficas o policíacas, pues de otra manera no podrían publicar. Y ya no tienen las posibilidades de Occidente, que creaba revistas culturales dedicadas a ellos. Yo creo que en la discrepancia con el sistema político había un estímulo emocional. Buena parte de la literatura de nuestro siglo es producto de las tensiones sociales y políticas que lo marcan.

–Ya estando en Roma, se me ocurre imaginar tu relación con María Zambrano, que tenía un carácter fuerte y poco tolerante en la discusión. Ya instalados en el terreno de la zoofilia ¿cómo es posible que María Zambrano, apasionada por los gatos, y tú por los perros, no se llevaran como perros y gatos?

–Sí, claro, yo un día amanecí con 30 gatos encima. Me quedé a dormir en una habitación, la abrieron los gatos, de repente sentí un calor brutal, quise tratar de quitarme la cobija, pero era una cosa inmensa. Sí, en Roma descubrí esa liberación interior para poder escribir mi obra como me diera la gana, sin tener que pensar qué cosas estaban de moda, tratar de quedar bien con algún grupo, ni adular a nadie, y durante veintitantos años escribí en esas condiciones de soledad, enviaba yo mis libros a México, se publicaban, no sabía yo cuál iba a ser la reacción ni tampoco me interesaba. Eso me hacía feliz.

–Un día le comenté a Tomás Segovia que encontraba Roma una ciudad asfixiante, una ciudad donde se veía la Contrarreforma y no se veía la revolución, y que prefería París, y entonces me contestó diciendo que comparar a Roma con París era como comparar a Sofía Loren con la muñeca Barbie. ¿Roma no te ha dado nunca la sensación asfixiante del clero?

–No. Llegué a Roma en el año 61 y era una ciudad más bien izquierdista, llena de marchas, de banderas, de cantos partisanos por las calles, era un poco antes de *Lotta continua,* con manifestaciones por la paz, era el año del muro de Berlín y el miedo a una nueva guerra. Además era el *aggiornamento* de la Iglesia, cuando los sectores eclesiales estaban de capa caída, los conservadores eran como rechazados, estaban en escondrijos; habían perdido la mano que después recuperaron. No, Roma me dio la sensación de salud y de vitalidad como nada, ni siquiera Londres que en aquella época era una ciudad mitificada totalmente, me pudo dar el tenor de Roma. Además era una ciudad impresionantemente generosa, era prima del *miracolo* económico. Era el tiempo del neorrealismo; la ciudad estaba paupérrima pero había una generosidad inmensa, que después se ha perdido como se pierden las cosas con la riqueza ¿no? Yo había pensado hacer un viaje de varios meses por Europa. En el primer proyecto ni siquiera estaba marcada Italia porque había tenido una pelea con unas tías, unas hermanas de mis padres de las que me fui a despedir y para ellas el viaje a Europa tenía que ser el viaje a Italia, que era lo

único que contaba, y entonces vino una discusión sobre razas y todo esto, indigenismo, exaltación casi mussoliniana de la ciuda imperial, que la había yo tachado. Fui casi por casualidad, por azar, porque encontré dos amigas en París que me incitaron a ir a Paestum, pero cuando llegué a Roma fue un deslumbramiento vital, y allí me fui quedando unos días, era ya casi al término de mi viaje y tuve que tomar la decisión entre regresar a México, tenía ya el dinero preciso para mi viaje de regreso, o quedarme, y allí. Y es ese día en que decidí quedarme comienza realmente mi vida, la parte importante, la parte que me interesa de mi vida.

–Cuando narras el primer viaje a Venecia a mí me da la sensación de que lo que estás haciendo es revisitar la ciudad de tus lecturas, la ciudad imaginada.

–Es cierto.

–Si hubieras encontrado las gafas ¿la ciudad habría sido otra?

–Seguramente, aunque también mis lecturas la hubieran condicionado mucho. Los recuerdos de Venecia en Proust, en Ruskin, en Browning, en Henry James; no había yo traducido todavía *Los papeles de Aspern* pero tenía yo una Venecia leída que posiblemente se iba a sobreponer o que iba a modificar la Venecia física. Pero así estamos hechos todos ¿no? Cuando llegué a Londres, la enorme mayoría de mis lecturas eran inglesas y veía yo Londres a través de los paseos de Dickens, de reflexiones de Virginia Woolf...

–Alguien dijo ayer en la presentación de tu libro, que sería bueno que en España hubiera un Chiapas. Hace pocos días conversando con un compañero del subcomandante Marcos que estaba de gira por Madrid, dijo que lo que le gustaría es que en Chiapas se viviese como en Madrid. ¿Cuál de las dos reflexiones te parece más oportuna?

–Ambas son respuestas que responden a dos momentos de ánimo diferente y que tienen sentido. A mí me gustaría, claro, me gustaría muchísimo que Chiapas pudiera ser como la aldea más pobre de España, que seguramente sería como Nueva York frente al mundo en que viven ¿no? Pero también quizá la otra respuesta que se da ahí es que se necesita algo que señale las fallas de un país o de un gobierno, que fue lo que nos mostró a nosotros en México el levantamiento chiapaneco. Nos desadormeció de ese sueño de que estábamos en el umbral del Primer Mundo para reconocer que estábamos en una de las fases peores a las que puede llegar una cultura, una civilización.

–La cuestión es que estando de acuerdo en que el levantamiento de Marcos contribuyó junto con otros elementos, como el desgaste del sistema, el asesinato de Colosio, narcotráfico, etc, a sacar del letargo a la sociedad civil pero...

–Con otros elementos a revisar todo el sistema y quebró al sistema...

–Es verdad que ha revitalizado la sociedad civil, que se ha despertado, la libertad de expresión , en este sentido ha aumentado brutalmente...

–Ha aumentado brutalmente...

–...pero que después ha habido una especie de acartonamiento, estancamiento, que no ha sabido sacar de ese primer levantamiento, de ese momento de auge internacional donde se dio a conocer el proceso, no ha habido manera de sacarle provecho y que en realidad quizá la sociedad civil y Marcos se han beneficiado pero sus tropas y los indígenas de la zona ¿qué?

–Bueno, el provecho que ha dejado a México es la ampliación de la sociedad civil, que se debe sentir agradecida.

–Sí, pero la paradoja que yo quiero plantear es: es verdad, la sociedad civil tiene que estar agradecida, pero la que está fuera, porque los que están dentro dan la impresión de que han salido perjudicados.

–Mira, no sé...

–O sea acosados, perseguidos, inmovilizados, parece que ellos han brindado la oportunidad de que nosotros hablemos de otra manera, de que la sociedad civil se haya revitalizado, de que probablemente el gobierno del PRI en el DF sea de otro color, pero probablemente los propios luchadores que están dentro parece que han salido perjudicados; los indígenas, una vez más.

–Bueno, los indígenas en una zona amplia de Chiapas, siguen cultivando sus terrenos, siguen teniendo esta vida miserable que han conocido desde hace muchísimos años, no creo que eso los haya perjudicado excesivamente.

–¿Ya no tenían nada que perder?.

–Sí era esto, los guerrilleros llevaban ocho años en la selva, salieron a la luz, han llegado a un acuerdo con el gobierno que el gobierno desconoció. Se han quedado allí. La sociedad de alguna manera sabe que, moralmente, ellos tienen la razón y posiblemente en algún momento se logren encontrar las salidas legales, jurídicas, pacíficamente, para tratar de remediar algo de lo que está dañado.

Héctor Subirats

Cuervo

Dos leyendas

I

Negro era el sin ojo
Negra la lengua dentro
Negro era el corazón
Negro el hígado, negros los pulmones
Incapaces de llenarse de luz
Negra la sangre en su túnel sonoro
Negras las entrañas encerradas en el horno
Negros también los músculos
Luchando por salir a la luz
Negros los nervios, negro el cerebro
Con sus sepultadas visiones
Negra también el alma, el inmenso tartamudeo
Del grito que, hinchándose, era incapaz
De pronunciar su sol.

II

Negra es la húmeda cabeza de la nutria,
levantada.
Negra es la roca, cercada de espuma.
Negra es la hiel que yace
En el lecho de la sangre.

Negra es la Tierra a una pulgada del suelo,
Un huevo de negrura
Donde el sol y la luna alternan su inclemencia

Para crear un cuervo, un arco iris negro
Inclinado en el vacío
                                        sobre el vacío

Pero volando

La puerta

Al sol y la intemperie se alza un cuerpo.
Crece como un tumor del mundo sólido.

Forma parte del mundo y su muro de tierra.
Las plantas de la tierra, como los genitales
Y el deshojado ombligo
Residen en sus grietas.
O ciertas criaturas terrestres,
Como la boca.
                              Todas hunden
Sus raíces en tierra,
O comen tierra
O son tierra, espesando el muro.

Pero hay una puerta en el muro,
Una puerta negra:
La pupila en el ojo.

Por esa puerta vino Cuervo.

Volando de sol a sol, encontró este hogar.

La primera lección de Cuervo

Dios trató de enseñar a Cuervo a hablar.
'Amor,' dijo Dios. 'Dí amor.'
Cuervo boqueó, y un tiburón blanco
Se estrelló contra el mar
Y descendió entre remolinos,
Explorando su propia hondura.

'No,' dijo Dios, 'no. Venga, dí amor. AMOR. Tú puedes.'
Cuervo boqueó, y una mosca azul,

Una tsetsé, un mosquito
Salieron zumbando y se posaron
Sobre sus poros respectivos.

'Venga, un último intento,' dijo Dios. 'Dí, AMOR.'
Cuervo, convulso, boqueó,
Se adelantó entre arcadas y
Una enorme cabeza de hombre
Emergió de la tierra,
Haciendo voltear los ojos,
Farfullando protestas.

Y Cuervo se dobló de nuevo,
Antes de que Dios pudiera hacer nada.
Y la vulva de una mujer
Cayó sobre el cuello del hombre
Y se contrajo.
Juntos forcejearon
Sobre la hierba.
Dios trató de apartarlos, los maldijo, lloró ...

Cuervo, invadido por la culpa,
Huyó volando.

Cuervo narra la batalla

Fue una batalla horrible.
El ruido era tan fuerte como
Los límites del ruido permitían.
Más altos los chillidos los gemidos más hondos
De lo que los oídos podían soportar.
Muchos tímpanos reventaron y algunos muros
Cayeron intentando huir del ruido.
Hubo peleas, avalanchas.
Todo luchó por escapar
De aquel desgarrador estruendo
Como quien cruza una cascada oculta.

La pólvora estallaba sin descanso.
Los dedos perpetuaban su rutina
Al ritmo de los nervios y las órdenes.
Los ojos rebosaban muerte o indiferencia.

Las balas seguían su curso
Cruzando piedra. tierra, piel,
Cruzando intestinos, cuadernos,
Sesos, dientes, cabellos,
Obedeciendo a leyes invariables.
Y las bocas gritaban «¡Madre!»
Cogidas en las trampas repentinas del cálculo,
Los teoremas hendían a los hombres,
Y ojos cegados por el shock
Contemplaban la sangre desaguada
Sobre el vacío astral.
Rostros hundidos en el barro
Como mascarillas mortuorias
Llegaron a observarla sobre el sol.
No era posible aprender más
O con mayor exactitud.
La realidad les dio un par de lecciones,
Con su mezcla de ciencia y evangelio
Y sus ejemplos a todo color:
Aquí, un cerebro entre dos manos,
Allí, piernas colgando de unas ramas.
No había más salida que la muerte.
Y, sin embargo, la lucha siguió,
Sobrepasó plegarias y cronómetros,
Derrotó cuerpos entrenados
Hasta que la munición se agotó
Y un cansancio infinito sobrevino
Y cuanto fue quedando miró lo que quedaba.

Y entonces todos
Se echaron a llorar, o se sentaron,
Demasiado exhaustos para llorar,
O se tendieron,
Demasiado heridos para llorar.
Y al aclararse el humo, quedó claro
Que aquello había ocurrido con frecuencia
Y volvería a ocurrir otra vez
Y ocurría muy fácilmente
Los huesos eran como astillas
La sangre parecía agua
Los chillidos silencio
Las muecas más horribles
Eran como pisadas en el barro,

Y disparar a alguien en el vientre
Era como encender una cerilla
O embocar una bola en su tronera
O romper un recibo en dos
Hacer saltar el mundo en mil pedazos
Era como dar un portazo
O tirarse sobre una silla
Exhausto de ira
Como saltar uno mismo en pedazos
Lo que es muy fácil
Y nunca tiene consecuencias.

Así que allí quedaron,
A solas con la tierra y con el cielo.
Todo asumió su culpa.

Ni una hoja tembló, no hubo sonrisas.

Un desastre

Llegaron noticias de una palabra.
Cuervo la vio matando gente. Comió con apetito.
Vio cómo reducía
Ciudades enteras a escombros. Volvió a comer con apetito.
Vio a sus heces envenenar los mares.
Se volvió precavido.
Vio a su aliento mudar tierras enteras
En polvo y en ceniza.
Salió volando e inclinó los ojos.

La palabra fluía, se abría, toda boca,
Sin pupilas ni oídos.
La vio sorber ciudades
Como del pecho de una cerda,
Bebiéndose a la gente
Hasta que no hubo nadie:
Uno a uno, los iba digiriendo.

Hambrienta, la palabra posó sus grandes labios,
Como una lamprea gigante, sobre la curva de la tierra:
Luego empezó a sorber.

Pero su esfuerzo fue cediendo.
Sólo era capaz de digerir gente.
Y entonces se encogió, débil, rugosa,
Hundiéndose en el fango
Como un hongo podrido, evaporándose
Como un lago de sal.
Era el fin de una época.
Su herencia: un frágil yermo
Donde unos cuantos huesos relucían

Y Cuervo, pensativo, caminaba.

Ted Hughes

Traducción de Jordi Doce

Nota del traductor

Ted Hughes (1930) es, probablemente, el poeta inglés más importante del último medio siglo. Sus primeros poemas, herederos a un tiempo de la mejor tradición naturalista inglesa (Wordsworth) y de un simbolismo aprendido en Hopkins y Yeats, sorprendieron por la violencia y energía de su lenguaje. De esos primeros años data su creación de un moderno bestiario, en el que aúna una dicción estirada con el gusto por el detalle y el símbolo. Con el tiempo, la voz de Hughes ha ido oscureciéndose hasta dar con las fábulas míticas que caracterizan su producción durante los años setenta. Las razones de esta evolución son diversas: a su gusto por la literatura primitiva hay que añadir la influencia, a fines de los sesenta, de los poetas del Este europeo: Miroslav Holub, Zbigniew Herbert y, sobre todo, Vasko Popa.

Los poemas que aquí se incluyen pertenecen a Crow (Cuervo), *considerado el más polémico de sus libros. En él se cuenta el nacimiento, historia y vicisitudes de un personaje, Cuervo, que es a un tiempo enemigo, compañero y sustituto simbólico del hombre. A lo largo del libro, escrito en tono de tragicomedia, Cuervo pasa por infinitud de aventuras de las que apenas parece extraer lecciones, y que, en todo caso, no agotan su incansable voluntad de existencia. Es un libro accesible y complejo al mismo tiempo, pues si es cierto que muchos de los poemas pueden leerse como fábulas, también lo es que a veces dependen de ciertas referencias que el lector no versado en antropología suele desconocer.*

La realidad virtual y lo imperceptible

Veo todo y no veo nada
Angela de Foligno

Desde hace varios años causa furor la moda de lo virtual. Como hace cuarenta años lo abstracto en pintura, o hace veinte, el texto en literatura, sólo que el fenómeno de lo virtual es de distinta amplitud ya que, lejos de limitarse al dominio del arte, afecta a sectores que reúnen las investigaciones de base, la tecnología de punta, la economía, la comunicación, la ideología, la estética y la vida cotidiana. Fórmulas o palabras como imágenes de síntesis, imaginería médica, inmersión en la imagen, simulación, modelización activa, telepresencia, telemanipulación, etc., nos han habituado a esta extraordinaria revolución finisecular que permite al hombre estar sin estar, desplazarse sin moverse, manipular lo que aún no existe y, en consecuencia, parece dotarlo de poderes que en un pasado todavía cercano habrían sido considerados sobrenaturales.

Si en las páginas siguientes me limito a un solo aspecto del fenómeno, el conocido como realidad virtual, es porque, por el lado espectacular y mediático, parece cuestionar el proceso milenario del arte, proponiendo no sólo una representación parcial del mundo, como lo hacen la escultura, la pintura, la novela o el cine, sino una auténtica *representación integral.* Lo que esta denominación cubre es, en efecto, la posibilidad de crear para el espectador-actor todas las condiciones de una perfecta ilusión de realidad. Son conocidas esas fotos, un tanto inquietantes, en que el usuario, provisto de una suerte de morro –el *visiocasco*– y de negros *guantes de datos*, parece estupefacto o aterrorizado por la *presencia* de lo que no podemos ver y que es el resultado de excitaciones sensoriales transmitidas por un ordenador. Hay allí, desde luego, algo particularmente espectacular que responde a un viejo sueño de la humanidad, compartido por el arte: darse una representación del mundo con el fin de poder dominarlo mejor y, por ello, calmar la angustia que producen lo infinito del espacio y del tiempo. Pero aquí, en vez de producir un objeto o una imagen que nos remiten a determinada realidad –un simulacro: escultura, cuadro, filme– se recrean para el espectador las condiciones de una percepción –una simulación– de esa misma realidad, lo cual supone un análisis implícito, si no explícito, de lo que se denomina, desde ese punto de vista, la realidad.

En esta perspectiva, percibir será poner en forma, construir, a partir de ciertas estimulaciones sensoriales, la imagen de un objeto o un ser dado, con todas las consecuencias visuales, auditivas y táctiles que derivan de aquél. A fin de transmitir estos datos, han debido analizarse los procesos perceptivos, uno por uno –visión, audición, tacto– sobre la base de la percepción natural. Pero, y conviene insistir en ello, esta última es ya una construcción o elaboración de imágenes a través del filtro de una memoria que es esencialmente lenguaje, cultura e ideología (sistema de valores). Lo que veo, escucho y toco depende tanto o más de lo que creo y sé, que de lo que percibo. Los hombres de la Edad Media veían literalmente a los ángeles, y los marineros de Colón, persuadidos de que en el horizonte los esperaba un abismo poblado de monstruos espantosos y que se precipitarían en él por efecto de la curvatura terrestre, escuchaban sus alaridos entre el fragor del océano. La realidad es una descripción aprendida, cuya evidencia tiene el grado de coherencia y de familiaridad que ella misma induce. Esencialmente, para cada uno de nosotros, es el conjunto de fenómenos nombrables y, por tanto reconocibles, que nos rodean, y de los que participamos, directa o simbólicamente.

Porque la puesta en forma que es todo acto perceptivo obedece a una necesidad de orden vital: adaptarse al mundo exterior, actuar sobre él para sobrevivir y escoger o eliminar lo que no convenga al proyecto de acción. En el fondo, toda percepción, antes de ser una elaboración, es una selección de elementos útiles para la vida, un recorte operado por mi cuerpo en el flujo infinito de los fenómenos en vista de cierta conducta o de cierto acto preciso. La proyección generalizada de esta selección-elaboración compartida, es lo que llamamos realidad y definimos espontáneamente como lo que existe, lo que es.

Pero lo que no he seleccionado, esa multitud de fenómenos sobre los cuales no he reflexionado con el fin de actuar en lo posible, y que, en consecuencia, no se me aparecen, me son invisibles a pesar de que no dejen de atravesarme continuamente con su infinita dispersión. Aunque imperceptible, es. Aún más: constituye la plenitud invisible de lo que es. A esto lo denomino lo real, para marcar claramente su existencia y distinguirlo de la realidad, esta selección-construcción que es, de alguna manera, su actualización parcial. Entonces: ser sin ser actual es, precisamente, ser virtual. De ello se sigue que si la realidad es, para nosotros, actual, lo real será enteramente virtual, lo cual no significa que no existe.

Queda claro, entonces, que lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual. Siendo, en potencia, lo que posee todas las condiciones esenciales para su realización, como el árbol en la semilla, es pero no está presente, es pero no está. Entonces: ¿qué puede ser una realidad virtual, una realidad no realizada, un ser presente sin presencia? Se advierte lo absurdo de una fórmula que sólo cuenta con su difusión y su poder de sugestión

y que, por ello, carece de contornos, como lo señala justamente Claude Cadoz, aun cuando la expresión que propone, la representación integral, es mucho más precisa y explícita, y permite definir mejor el nivel de las apuestas[1]. Ya se ha dicho: el nivel de lo conocido, lo delimitable, lo cuantificable; dicho de otra manera: el nivel de la realidad.

Ahora quisiera mostrar que toda la actividad artística que estas experiencias pretenden superar, al menos en potencia, si se adopta un criterio estrechamente mimético, apunta a otra categoría: no la realidad sino lo real. Se desarrolla esencialmente desde hace milenios en ese espacio virtual donde parecen encarnarse todos los prestigios y milagros de la modernidad.

Toda acción humana compromete, más o menos, una actividad de virtualización. El menor acto inteligente o razonado, a diferencia de cualquier reacción refleja o instintiva, supone un distanciamiento de lo inmediato y, por ínfima que sea, una representación de lo que debe ser y de las consecuencias que acarreará. El espacio por excelencia de esta representación es el lenguaje: el mundo se da en él como potencia y no como acto. Si la más simple acción (salvo que sea refleja) supone ya un mínimo discurso interior, a menudo inconsciente, que permite anticipar, o sea hacer sin hacer, tal o cual otro gesto, otras actividades más elaboradas, como por ejemplo, al azar, la preparación de un viaje, la fabricación de un mueble, la conversación o la escucha de una emisión de radio, no podrían realizarse sin ese espacio puramente virtual donde para las dos primeras se preparan las acciones y donde para las otras dos, se cumplen sin cumplirse. ¿Qué decir entonces de unas operaciones de puro lenguaje como la lectura de una novela o un poema, que se desarrollan a tal nivel de virtualización que el lector ya no está ante sino dentro del mundo que engendran?

Este carácter esencialmente virtual de toda literatura y, en particular, de la novela, lo puso de manifiesto, en los umbrales del siglo XVII, *Don Quijote,* con tal fuerza que los problemas allí planteados son todavía los nuestros. Así es como en ella se presentan las novelas de caballerías como «máquinas virtuales». No sólo arrancan a Alonso Quijano de su universo cotidiano de hidalgo pobre y campesino para sumergirlo en un mundo puramente imaginario, sino que aceleran su transformación en ese caballero andante llamado Don Quijote, cuya percepción está tan alterada que termina por sustituir la percepción cotidiana por la percepción novelesca, lo cual lo lleva a ver gigantes en los molinos de vientos, ejércitos en las manadas, castillos en los albergues, etc. Dicho de otro modo, substituyendo la realidad vivida por una realidad virtual, no sólo consiguen que tome los odres por linternas, sino que lo llevan a transfor-

[1] *Claude Cadoz:* Les réalités virtuelles, *Dominos/Flammarion, 1994, p. 11.*

mar los odres en linternas verdaderas, hasta tal punto que el mundo de la literatura resulta más real que el mundo real, y no sólo en la novela. El personaje de Don Quijote, universalmente conocido, aun por aquellos (inmensa mayoría) que no han leído el libro, ha terminado por adquirir mayor realidad que el mismo Cervantes, como si las creaciones virtuales sólo pudieran extraer su existencia de la vida «real» que agotan al realizarse. Así Don Quijote, poseído por su pasión, vende, desde el comienzo de la novela, algunos acres de buenas tierras de pan llevar para comprarse libros de caballerías, y el narrador de *La invención de Morel,* el impresionante relato de Adolfo Bioy Casares, que asocia alegóricamente la literatura con la realidad virtual, acepta, para entrar en la vida puramente virtual de la mujer-holograma de la que se ha enamorado, perder su propia vida para quedarse ligado a dicha mujer ante los ojos de los espectadores eventuales. Ambos son, de alguna manera, y junto con alguno más como Madame Bovary, los lejanos antepasados de estas nuevas generaciones de drogados por lo virtual que, según Philippe Quéau, «excluidos de la sociedad y para huir de lo real, se dejarán aspirar por lo virtual y acabarán por vivir sólo en lo virtual»[2].

Pero de ninguna manera la lección termina allí, y en eso *Don Quijote* es una obra de extrema modernidad y aun contemporaneidad. En efecto, si Alonso Quijano recobra en el mundo cotidiano el mundo de sus novelas de caballerías, ¿quiere decir que entre nosotros y el mundo exterior que denominamos realidad se interpone siempre el infinito espesor de la letra? Lo que vemos y oímos y tocamos ¿es sólo la proyección de un discurso que nos habita hasta nuestra muerte, el de la lengua que hablamos y, a su través, el sistema de valores que nos ha formado y determina nuestra visión del mundo? *Don Quijote* nos muestra con extrema agudeza que percibir es siempre percibir el lenguaje, lo simbólico. No lo que es (¿llegaremos alguna vez a aprehenderlo?) sino lo sabido o, mejor dicho, lo creído o deseado: no una fregona sino una dama, no una bacía sino un yelmo... Agrandado por la caricatura, Cervantes nos muestra en acción el imperceptible mecanismo de todas las percepciones. Y, a la vez, como en estado naciente, el proceso de formación de lo que denominamos realidad, que es lo virtual que se actualiza y ocupa así todo el campo perceptivo y existencial. Las realidades resultan ser tan numerosas como esos mundos virtuales que son las lenguas, las culturas y los grupos sociales. Sancho, utilitarista, con los pies en la tierra y ávido de ganancias, no ve más de lo real que Don Quijote, sino otra realidad, otro recorte, que no es más ni menos verdadero, porque es susceptible de transformarse: al acabar el libro, la descripción del mundo del escudero se ha contaminado de la del señor y, como lo dice bellamente Unamuno, Sancho se quijotiza.

[2] *Philippe Quéau:* Le virtuel, vertus et vertiges, *Champ Vallon/Ina, 1993.*

¿Qué es entonces y por fin, un libro, nos hace preguntar Cervantes, sino un refuerzo en el proceso de formación de la realidad? La sustitución de lo que ella es –lo virtual actualizado– por una virtualización segunda que amenaza suplantarla. Lo mismo que la realidad virtual de hoy, fascinante por los saberes y las proezas técnicas que pone en marcha, pero que, finalmente, no inventa nada, sino que, por el contrario, se inscribe en una tradición muy larga –el arte como mímesis– a la cual parece poner término abriéndole unas insospechadas perspectivas.

No obstante, queda en pie una diferencia fundamental entre una novela como *Don Quijote* y una máquina virtual: su dimensión crítica. En tanto las técnicas de simulación suponen una adhesión sin fallos del espectador-actor para que el efecto de realidad resulte convincente, la obra de Cervantes apunta, a través de la locura de Don Quijote, a denunciar el peligro de ese proceso de virtualización a ultranza que es la literatura y, al mismo tiempo, multiplicar sus efectos hasta el vértigo. En este libro, en efecto, están constantemente cuestionados otros libros de los cuales sería el reflejo. Al comienzo del juego, Cervantes se presenta como el editor del relato de otro árabe, Cide Hamete Benengeli, al cual habría descubierto por casualidad y hecho traducir enseguida al castellano. El texto fundador de la novela moderna se presenta, entonces, como una traducción. Y no sólo en su forma sino en su misma materia, pues que Don Quijote se esfuerza en traducir, reviviéndolo, el modelo de sus aventuras, el célebre relato de caballerías *Amadís de Gaula,* el cual no es, por su parte, sino un derivado degradado de un arquetipo inmortal: la *Odisea.* De versión en versión, el original se amplifica y acaba desapareciendo, como si, en esta meditación en acto sobre las relaciones entre la literatura y la vida, entre lo virtual y lo real, Cervantes nos mostrase que la realidad (las traducciones) sólo es un trampantojo, y que lo real (el original) permanece completamente inaccesible.

El arte y la literatura ya nada tiene que ver –si alguna vez lo tuvieron– con la representación, al menos como se la entiende corrientemente, como simulacro o copia de la realidad. De golpe, el peligro que parecían representar para ellos las técnicas de lo virtual, desaparece, lo que deja abierto el campo de los instrumentos potenciales que pueden proponer a los artistas. En efecto, las máquinas, nos dice Régis Debray, «ya no están allí sólo para difundir, como el magnetoscopio o el lector de compactos, o para acumular y archivar, como la memoria digital del CD-Rom, sino para fabricar»[3]. A una nueva técnica corresponde un nuevo material –inmaterial, si se permite la figura– y una nueva práctica artística. Un nuevo arte tecnológico está por nacer entre las artes nacidas del ordenador. Posibilidades inauditas, que apenas están en sus balbuceos, de

[3] *Régis Debray:* Vie et mort des images, *Folio essais, Gallimard, p. 388.*

imaginar, narrar, más aún: presentar, de hacer vivir, en síntesis, de crear mundos nuevos, que ningún artista había tenido a su disposición hasta el presente. Porque, como lo explica Philippe Quéau, «la real apuesta en materia de creación (...) no se sitúa enteramente en las imágenes finalmente producidas, sino que tiene su fuente en la concepción del programa (...) El creador se sitúa en el lugar del demiurgo que crea las condiciones de producción de lo visible (...) Ya no se trata solamente de crear lo visible, sino de simular las condiciones de producción de algo visible todavía informulado...»[4]. No se trata, evidentemente, de hacer una crítica sistemática y retrógrada de esos nuevos medios de los que surgirán unas artes que no sustituirán a las otras sino que se añadirán a ellas, como el cine se añadió a la pintura, a la literatura y a la música, sin por ello hacerlas obsoletas.

En efecto, la primera virtud de todo arte nuevo es obligar a las otras artes, aparentemente amenazadas, a repensarse y tornar a su esencia, o sea a lo que sólo cada una es capaz de hacer en relación a las otras, así como la fotografía obligó a la pintura a radicalizarse, y como, en la actualidad, el vídeo y las nuevas técnicas obligan y obligarán al cine a encontrar su especificidad. No, no se ha de buscar bajo la habitual inspiración de la nostalgia o el resentimiento, un rechazo global a esas nuevas técnicas y las potencialidades estéticas que ofrecen. Pero, reconociendo su alcance, hay que ponerles límites, que son los de todas las artes tecnológicas o radicalmente dependientes de las técnicas, la industria y la economía, por no hablar de la arquitectura sometida a las exigencias del presupuesto, de la técnica, la ideología, la política en sus formas más pesadas. El costo de realización de un filme es ya un obstáculo considerable para su realización y hace depender al director de un mercado que lo priva de su esencial libertad. Se puede escribir un poema, una novela, un concierto sin un céntimo, hasta es posible, en tales condiciones, pintar un cuadro, pero no se puede empezar la menor realización cinematográfica sin un mínimo presupuesto. Un guión es todavía algo literario, pero ¿qué decir de esas técnicas de punta (un millón de francos por cada minuto de imágenes numéricas, en 1992)[5]? Las artes tecnológicas han corrido siempre el mismo riesgo: ser sometidas a criterios mercantiles más que estéticos.

Pero hay más: la máquina se interpone entre el creador y su obra (aparato de fotos, cámara de cine o televisión, pantalla, etc.) y una de las dimensiones esenciales del arte tiende a desaparecer: su dimensión de encarnación, a la vez social, histórica y biológica, porque la fuerza de lo numérico es también su debilidad: la técnica universal suprime toda parti-

[4] Eloge de la simulation, *Champ Vallon, 1986, p. 238.*
[5] *Debray,* op. cit., *p. 390.*

cularidad en la uniformización del vector. «Las imágenes numéricas» escribe Régis Debray «impresionan por su aspecto ahistórico y acósmico». Un cuerpo no pasa por ellas, no puede pasar porque, por otra parte y ahora, no es ya el presente de la duración sino lo instantáneo del tiempo real. Lo que allí se revela es el lenguaje binario y los algoritmos matemáticos que los han engendrado: un programa. Cálculo, no cuerpo, el cual, hondamente encarnado en el tiempo y el espacio, no puede programarse, porque su singularidad misma lo convierte en un evento irrepetible para siempre. Entonces ¿qué nos ofrecen, desde este punto de vista, las realizaciones numéricas? Una mímesis absoluta, con todos los efectos lúdicos y espectaculares que se quiera. Dicho de otra manera: algo programado. Una realidad calculable, una realidad virtual que ofrece a cada uno la suprema ventaja de ser a la vez más real que la imaginación y más controlada que la realidad concreta»[6]. O sea: lo contrario del arte, que es lo absolutamente imprevisible. Para el verdadero artista todo empieza cuando ya no sabe qué hacer, cuando se encuentra solo, desprovisto, como el primer día, a punto de arriesgarse en la oscuridad. Creía saber y no sabe nada. Las obras que ha producido hasta ahora no lo ayudan, al contrario: profundizan su angustia de haber sido y ya no ser, de haber triunfado (¿cómo?) y no triunfar nunca más. «Lo que hay de terrible en el arte» escribe Rilke «es que cuanto más se avanza, más se está obligado a lo extremo y aun a lo imposible». De aquí la creciente inquietud de avanzar en un territorio que el camino recorrido no ayuda a conocer. El trayecto de la obra, como el de la vida, es irreversible, porque se confunden. El arte es una manera de vivir por y en las formas, las cuales no reenvían a otra cosa, como el signo, sino que designan el movimiento de su propia aparición, de su propia manifestación.

Ahora bien: «lo fastidioso de estas tecnologías maravillosas es su fiabilidad: lo prevén todo. Son la definición misma del academicismo»[7]. Imagen de imagen: «El CYBER-ESPACE es el resultado de un trabajo cooperativo entre el motor de realidad informática del laboratorio y el motor de realidad del cerebro». Y Paul Virilio, que cita estas palabras, agrega: «Así definido, el presente-viviente caro a los filósofos es apenas más que un CINE-VIVIENTE»[8]. Triunfo de lo numérico que suplanta y borra a la realidad, la cual deviene, en sentido estricto, su doble. Y aunque, como lo prevé Philippe Quéau[9], «la imaginería por ordenador se anuncia (...) como un nuevo instrumento de expresión artística en su totalidad», aunque sea posible que un día podamos disponer de «interfaces hombres-máquinas tan sensibles como, por ejemplo, un arco de violín», lo

[6] *Paul Virilio:* La vitesse de libération, *Galilée, 1995, p. 84.*
[7] *Debray,* op. cit., *p. 391.*
[8] *Paul Virilio:* L'art du moteur, *Galilée, p. 192.*
[9] Op. cit., *p. 239.*

que permitirá ver nacer en ese dominio un nuevo «arte del cuerpo expresivo», el riesgo, con las técnicas de lo virtual, dado su extraordinario poder de simulación –y sin aludir a las fabulosas apuestas económicas que implica– es permanecer en la realidad según una descripción aprendida, por relamida y atractiva que sea. En suma: en el mundo de la fascinación y, por lo tanto, del poder.

En cuanto al arte, siempre se ha situado en otro campo. Para el arte, y se ha dicho muchas veces, el juego se da entre la realidad y lo real. En este rechazo de las certezas paralizadas de una y el enigma en movimiento, inaccesible, del otro. En ese pasaje jamás cumplido, siempre recomenzado de lo uno (lo actual) al otro (lo virtual). Escritores y artistas, sean cuales fueren sus épocas, su arte y su lenguaje, no han dicho otra cosa. Mallarmé: «Digo: ¡una flor! y, más allá del olvido en que mi voz ya no abraza ningún contorno, más allá de los consabidos cálices, se eleva musical, mera y suave idea, la ausente de todos los ramos»[10]. Y Paul Klee: «El arte no nos entrega lo visible, sino que hace visible». Es aquel movimiento –ese «espejo por debajo»[11]– ese «aire o canto bajo el texto»[12], siempre debajo, los discursos, los temas, los mensajes y representaciones de todo orden[13], que cada cual, a pesar de cuanto lo separa de los otros, persigue sin cesar: esos libros «donde no hubo más que escribir las frases (...) como para vivir basta con respirar el aire»[14] soñados por Flaubert; esta «inmensidad», ese «torrente de mundo en una pequeña pulgada de materia»[15] perseguido por Cézanne, ese «largo y razonado desorden de todos los sentidos» y esa «prosa en acción y no en relato» que era la poesía para Rimbaud y Pasternak, esta «oscuridad donde las palabras son acciones» o esa descarga directa sobre el sistema nervioso fuera de todo relato intuida por Faulkner y Bacon, para citar unos pocos ejemplos esencialmente tomados en préstamo a nuestra modernidad para que las apuestas se tornen más visibles. Este instante deslumbrador, en definitiva, donde a menudo la realidad y lo real se encuentran, donde la infinita virtualidad de lo real, rompiendo los límites de la realidad, se actualiza en el presente de la obra.

[10] *Mallarmé: «Variations sur un sujet»,* Oeuvres complètes, *Pléiade, Gallimard, p. 368.*
[11] *Mallarmé,* id., *p. 382.*
[12] *Mallarmé,* id., *p. 386.*
[13] *Cézanne: «Lo insensato es tener una mitología preformada, ideas hechas acerca de los objetos y copiarlas en lugar de copiar lo real, las imaginaciones en lugar de la tierra», Joachim Gasquet:* Cézanne, *Les éditions Bernheim-jeune, 1926, reédition Cynara, 1988: «Lo que me dijo...», p. 155. Y Picasso: «La fotografía ha llegado oportunamente para liberar a la pintura de toda literatura, de la anécdota y hasta del tema». Brassaï:* Conversations avec Picasso, *Gallimard, París, 1964, p. 60, citado por Debray,* op. cit., *p. 369.*
[14] *Carta del 25/26 de junio de 1953.*
[15] Op. cit., *p. 156.*

Entonces: este encuentro se cumple cada vez en la singularidad de una presencia, de un cuerpo. Porque de lo real sólo conocemos lo que nos deja presentir de él cada obra particular, faceta en que viene a reflejarse la completa luz del diamante, cuando, perturbando nuestra imagen de la realidad, deja surgir en el movimiento que la anima lo que aún carecía de nombre y existencia. Un desconocido que, en cada individuo creador, adviene al mismo tiempo que la obra se realiza. En ella se configura configurándose. Sea que se diga, con Dante «soy aquel que, cuando Amor me inspira, anoto»[16] o quien habla con San Juan de la Cruz[17], el Espíritu Santo, «el otro» con Rimbaud («Yo es otro»), «el ángel» con Rilke, la «cabeza de Medusa» con Celan, la «otra voz» con Octavio Paz o el «sujeto del poema» con Henri Meschonnic, esta dimensión totalmente virtual del individuo sólo puede tener lugar, actualizarse, en el trabajo mismo. En ese momento incandescente en que se opera la confluencia de lo colectivo (lo histórico, lo social, lo cultural) y lo particular (lo psicológico, lo inconsciente, lo biológico) en esta singularidad siempre renaciente, de la cual cada obra lleva la impronta corporal imposible de confundir, su ritmo. Es sólo con tal condición, porque escapa a cualquier intención, a todo deseo consciente de comunicación, a todo programa –insistamos– como este «otro», esta virtualidad que es el sujeto que escribe (o que pinta, compone, etc.) actualizándose en la obra, podrá despertar en su momento al «otro» del lector, el sujeto que lee (o contempla o escucha, etc.) por un proceso de transubjetivación que es el mismo por el cual se transmite la emoción estética. Proceso que, desarrollándose necesariamente fuera de toda intención consciente, de todo fin utilitario o demostrativo, representa para el autor tanto como para el lector, un encuentro con ese otro, ese sujeto virtual que es, en él, el desconocido de lo real.

Hoy, con el reino universal de la imagen y el triunfo de lo virtual, se impone una «estandarización de la visión»[18] que apenas comienza. Televisión, vídeo, infografía, casco de inmersión, escáner de láser y sus imágenes producidas directamente en la retina, técnicas de una progresiva «intrusión ocular»[19] y de un correlativo condicionamiento mental cuyos riesgos para el individuo son considerables. La alegoría del hombre de hoy es Don Quijote, para siempre prisionero en su logiciel de caballería, pero sin un Cervantes que lo saque de él por medio del humor y la sátira. Porque el arte y la literatura son, precisamente, una respuesta antici-

[16] ... i mi son un che, quando/Amor mi spira, noto... La divina commedia, Purgatorio, *canto XXIV, vv. 52/3.*

[17] *«... pues el que habla en ella es el Espíritu Santo»,* Subida al Monte Carmelo, *prólogo, 2.*

[18] *Virilio, p. 114.*

[19] Id., *p. 116.*

pada, una resistencia obstinada a ese mundo de la manipulación perceptiva por el imperialismo de la vista. Si, por otra parte, «la visión ya no es la posibilidad de ver»[20] sino la imposibilidad de no ver, nos enseñan, justamente, que ver verdaderamente es no ver. Es perder el sentido, la realidad y, con mayor razón, su doble numérico, para entrar en el territorio del fuera-del-sentido, del no ver, que es el de lo real propiamente dicho. «La más alta forma de conocer y de ver es el conocer y el ver, el no conocer y el no ver» escribe el Maestro Eckhardt[21] en una fórmula célebre a la cual parece responder en eco dos siglos más tarde la de San Juan de la Cruz: «No intentamos ver sino no ver»[22]. Estas palabras aparentemente sibilinas, ecos lejanos de un mundo sumergido para siempre, que, no obstante, siempre han estado actuando subterráneamente, se esclarecen hoy con una nueva luz que arrojan el arte y la literatura modernos, que han hecho del silencio del sentido (de la destrucción del discurso, de la representación) el fundamento de su rumbo. Comprender sin comprender, no ver. Travesía de la imagen y, con mayor razón, de su doble numérico. Fulgurante entrevisión de lo que es, al tiempo, la anulación y la posibilidad de todas las imágenes. De la infinita virtualidad de lo real, de esta luz unánime pero invisible que a menudo se encarna –relámpago, estallido– en la singularidad de cada obra, en su presente siempre recomenzado.

Jacques Ancet

Traducción de Blas Matamoro

[20] *Gary Hill citado por Virilio, p. 112.*

[21] Sermón del Día de Inocentes.

[22] *Esta respuesta de San Juan de la Cruz a un fraile que le pedía detenerse para contemplar ciertos palacios admirados por todos figura en la deposición del padre Martín de San José que cita José Ángel Valente en* La piedra y el centro, *Taurus, Madrid, p. 80 de la traducción francesa, José Corti, París, 1991.*

Las películas ofensivas

El escándalo cinematográfico de esta temporada en Argentina ha sido la película norteamericana *Evita* (1996). Quienes intentaron parar el filme cuando sólo era un proyecto han visto confirmados todos sus temores. Los patriotas argentinos se sienten tan agraviados, consideran que Madonna afea del tal modo la memoria de su heroína nacional, que el vicepresidente del gobierno, Carlos Ruckauf, ha pedido que se boicotee el filme. Incluso se ha rodado una réplica titulada *Eva Perón* (1996), que como signo de desagravio se presentó a los Oscars.

Evita es el último caso de película ofensiva. Con este nombre designamos las películas que producidas en un país atacan o hieren las costumbres, las instituciones, las personalidades o la historia de otro país. No son ofensivas, en sentido estricto, las películas de producción interna que se prohíben por injuriar al propio país. Por citar un caso español, *Las Hurdes* (1932) de Luis Buñuel. Tampoco son ofensivas las películas que se clasifican como prohibidas para su exportación, aun cuando con esta medida también se defienda la imagen del país. Lo singular de una película ofensiva no es su contenido, sino la práctica que se produce en torno a ella. En la película ofensiva el Estado ejerce una censura de ámbito internacional contra un filme extranjero o bien admite que otra nación decida qué se ve en sus cines. En el primer caso existe una ingerencia; en el segundo, una cesión de soberanía. Los tratados sobre películas ofensivas y, más tarde, los convenios culturales y de amistad resuelven estos aspectos legales, pues el chauvinismo de cada momento histórico –imperialismo, fascismo, dictadura– favorece una política internacional de colaboración en la que participan las oficinas diplomáticas y las juntas de censura.

Prácticamente todas las naciones se han sentido alguna vez ofendidas por otro país a través del cine. Sobre todo, se han sentido ofendidas por Estados Unidos. Hollywood encabeza la exportación mundial y sus películas incitan a la controversia por su mezcla de espectáculo, cosmopolitismo e historicismo: África, China, París, el Imperio Romano, la corte de Isabel I, la Rusia del Zar, la Guerra Civil Española... Las continuas reclamaciones, y hasta rupturas, de Alemania, España, Francia, Italia,

México, Siria, etc., contribuyen al conservadurismo del cine hecho en Hollywood, quien con asiduidad salva el peligro recurriendo a países imaginarios como Sylvania en *The crown of lies* (1926) o Marshovia en *La viuda alegre/The merry widow* (1934).

En España, nuestro ámbito de investigación, los gobiernos se sienten ofendidos por el cine hasta la transición; prohiben las películas que ofenden a otros estados, sobre todo, durante las dos guerras mundiales; y sólo en contadas ocasiones las películas españolas ofenden a otros países. Estudiaremos todos estos aspectos en una serie de cuatro artículos. Los dos primeros estarán dedicados a las películas que ofenden a España durante la monarquía, la república, la guerra civil y el franquismo. En un tercer artículo, España será un ámbito geopolítico donde se juegan intereses foráneos por medio del cine; veremos, además, qué hizo España para faltar al respeto a otras naciones. Por último, estudiaremos el caso particular de las coproducciones ofensivas y analizaremos el significado de esta política de acoso al cine.

Aunque las películas ofensivas movilizan presiones económicas o bien esconden intereses comerciales, sólo citaremos de pasada ese tipo de cuestiones. Tampoco entraremos en los aspectos estéticos y sociales: ¿Qué iconos son ofensivos? ¿Los valores de qué clase social se ofenden? Nuestro análisis se limita a la vertiente política del tema. Estudiamos un determinado comportamiento de los gobiernos españoles ante un medio de comunicación de masas[1].

España, país ofendido

La monarquía

En 1921, el Ministerio de Estado instituye la Oficina de Relaciones Culturales Españolas (ORCE). Américo Castro, todo un defensor de la idea de España, es quien sugiere su creación. La ORCE pretende recuperar el prestigio y ascendente de España en el extranjero mediante la difusión y la defensa de la cultura española, sobre todo, en las antiguas colonias, pues allí es posible alcanzar una identidad común a partir del sustrato cultural compartido. Es la política de la hispanidad, la sustitución del imperio territorial por el imperio espiritual, la réplica al pana-

[1] *El artículo tiene como fuente principal el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Archivo del Ministerio de Cultura, el Archivo General de la Administración (Sección Cultura) y un intercambio epistolar con José María García Escudero, que fue Director General de Cine y Teatro durante los años sesenta. Para descargar el texto de notas, sólo reseñaremos la hemerografía y la bibliografía.*

mericanismo (el imperialismo yanqui) y al indigenismo (la visión izquierdista de la realidad latinoamericana).

La fundación de la ORCE coincide con el éxito de Rodolfo Valentino en *Sangre y Arena/Blood and sand* (1922). Lo español, desde ese momento, se convierte en un tema cinematográfico de gran éxito. Pero Hollywood proyecta en el mundo una visión de España como un país exótico o bien asigna a los españoles el papel de villanos. Así sucede, a juicio de la ORCE, en *Masters of men* (1923), que tiene como tema la guerra de Cuba, y también en *Rosita, la cantante callejera/Rosita* (1923), que insulta la institución monárquica al presentar un rey borbónico del siglo XVIII como un ser infame y mujeriego. En 1924, para evitar que se repitan tales ofensas, la ORCE ordena a los representantes diplomáticos que vigilen las películas que se proyectan en el extranjero por si hubiese *alguna en que se perjudicase nuestro prestigio.*

Poco después, se estudia con México, otro lugar común en las películas USA, la firma de un acuerdo para defenderse de las películas ofensivas, consideradas como un sutil ataque del imperialismo yanqui, que en aquellos momentos efectúa una expansión territorial y económica por todo el continente americano. Gracias a este entendimiento, el Directorio corta varios planos de la película antimexicana *Don Q, el hijo del Zorro/Don Q, son of Zorro* (1925), mientras el gobierno mexicano prohibe *Los dos amantes/The two lovers* (1928) porque insiste en la brutalidad de los españoles, esta vez durante la colonización de los Países Bajos.

Los dos amantes provoca, además, una contundente protesta diplomática. Pero el Departamento de Estado norteamericano carece de atribuciones en temas que afectan a la libertad de empresa, en este caso, la United Artists. El gobierno español decide entonces que su embajador comunique a los estudios el siguiente *ultimatum:* ninguna película sobre temas españoles debe realizarse *sin haber sido antes minuciosamente revisada por la Embajada de S.M., la cual introducirá las modificaciones que se estime en cuantos episodios, pasajes, rótulos y otros aspectos aparezcan en la cinta divorciados de la verdad histórica o de nuestra realidad nacional;* la compañía que se obstine en producir películas ofensivas será expulsada del mercado español.

Esta advertencia, y otras similares de terceros países, explica que Hollywood introduzca cada vez más la censura geográfica. La United Artists colocará en *The Dove* (1928) un rótulo que dice: *En algún lugar de la costa mediterránea.* El añadido es casi una broma: la protagonista toca la guitarra española, el antagonista se llama Don José y la ambientación, por la que William Cameron Menzies recibe el primer Oscar a la dirección artística, es inconfundiblemente andaluza.

La república

El cambio de régimen, lejos de interrumpir la vigilancia del cine ofensivo, potencia su persecución. La Ley de Defensa de la República de 21 de octubre de 1931 considera como una agresión cualquier menosprecio de las instituciones y organismos del Estado. Ese mismo mes, los países reunidos en el Primer Congreso Cinematográfico Hispano-Americano (Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, México, Nicaragua, Paraguay, Perú y Uruguay) manifiestan su propósito de *impedir el falseamiento en algunas producciones cinematográficas del extranjero de la vida, costumbres y culturas hispánicas.* El gobierno, en concreto, actúa contra cuatro películas.

Gran Canaria/Grand Canary (1934) es denunciada por la Alianza Republicana Socialista en Nueva York y por el Sindicato de Iniciativas de Turismo de Gran Canaria. Este último organismo estima que la película daña los intereses turísticos de la isla al presentarla *como un país semi-salvaje, en el que las personas que la visitan son víctimas de una llamada fiebre canaria.* La prensa insular organiza una campaña contra la película y el gobierno consigue que se prohiba en Honduras, México, Nicaragua, El Salvador y Uruguay. Poco después la casa Fox retira la película[2].

José María Gil Robles, ministro de la Guerra, jefe del partido católico y en otro tiempo abogado de algunas distribuidoras norteamericanas, considera *Tu nombre es tentación/The devil is a woman* (1935) como un conjunto de tópicos y falsedades, pero altamente ofensiva para la Guardia Civil y el Ejército, ya que el oficial español que en ella aparece es *la suma y compendio de todas las villanías*[3]. El gobierno exige que la Paramount retire la película en todo el mundo e, incluso, que queme su negativo. En caso contrario, será expulsada del mercado español. Aunque la compañía en principio se resiste, la diplomacia española consigue que la película se prohiba en Alemania, México y Perú. Poco después, el Departamento de Estado convence a la Paramount para que ceda a las presiones españolas, si bien el negativo no se destruye.

Tras estos dos escándalos, el gobierno republicano estudia la posibilidad de abrir un consulado en Los Ángeles. En cualquier caso, ordena al representante en San Francisco que acuda a Hollywood en cuanto sepa de algún proyecto cinematográfico relacionado con España. Así sucede con *Un mensaje a García/A Message to García* (1935). La película trata

[2] *Gonzalo M. Pavés, «Grand Canary. El viaje imaginado de la Fox», en AAVV* De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine, *La Coruña, AEHC-Xunta De Galicia, 1995.*
[3] *Román Gubern,* El cine sonoro en la IIª República, *Barcelona, Lumen, 1977, p. 228.* Arte y Cinematografía, *nº 406, noviembre de 1935.*

de la guerra de Cuba y narra un hecho real protagonizado por el teniente norteamericano Andrew S. Rowan y el general independentista García. La embajada española recuerda a la 20thCentury-Fox que después del caso *Gran Canaria* se comprometió a que *toda su producción, en cuanto se relacionase con España, fuera supervisada por nuestra representación consular.* Después de leer el guión, la embajada comunica al estudio que la película es *altamente inoportuna y denigrante* y que debería anular el proyecto o, al menos, modificar el guión según sus instrucciones. La Fox acepta esta segunda solución y una vez terminado el filme, se presenta a la diplomacia española. Siguiendo sus indicaciones, la compañía suprime un plano en el que aparece la palabra «Maine» y una escena en la que el bando español tortura a un norteamericano. Otros fragmentos se cortan en las copias para los países de habla hispana, pero se mantienen en el resto. Esta doble versión explica que en 1942 vuelva a ser denunciada como ofensiva por algún representante en el exterior.

Los diplomáticos en China y Siam denuncian *Hi, Gaucho* (1935), una producción de la RKO ambientada en Argentina. De ella se dice que *ridiculiza repetidas veces al Ejército Español bajo el reinado de Fernando VII, haciéndole aparecer cobarde y desmoralizado ante la presencia de unos bandidos de la pampa.* El golpe militar de 18 de julio coincide prácticamente con esta denuncia y su prohibición queda relegada por cuestiones más dramáticas.

Toda esta actividad de la República contra las películas ofensivas tiene dos efectos legislativos. La orden de 25 de octubre de 1935 del Ministerio de Gobernación prohibe las películas *que traten de desnaturalizar hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a Instituciones o personalidades de nuestra Patria.* Dice el preámbulo:

> *Los medios cada día más perfeccionados de que dispone el arte cinematográfico y la notable difusión que alcanza inducen, sin duda, a las empresas a incorporar la reproducción de hechos, con posiciones anecdóticas y notas aisladas de personas y sucesos pasados, interpretados a veces con manifiesta intuición y otras con incomprensible ligereza, sin tener en cuenta que contribuyen al desprestigio de Instituciones, de personalidades y de países, donde esas mismas empresas encuentran amplio y provechoso mercado para su producción.*
>
> *Falsean las entidades que tal hacen la noble finalidad cultural de su arte impulsadas por antagonismo de tipo político o por acuciamiento de lucro, sin pararse a meditar el daño que causan y los estragos que su labor produce en aquellos países que son víctimas de tales maniobras y que se ven en el deber de defenderse de tan injustas campañas.*

En segundo lugar, la República firma una serie de acuerdos bilaterales sobre películas ofensivas con países hispanos: México (5-IX-1933), El Salvador (29-VIII-1935), Nicaragua (17-II-1936), Perú (29-V-1936) y

Chile (19-VI-1936). La guerra civil trunca acuerdos similares con Argentina, Bolivia, Costa Rica, Panamá y Venezuela, cuyas negociaciones ya estaban muy avanzadas. Según estos convenios cada país puede exigir que se prohiba en el territorio del otro las películas que *ataquen, calumnien, difamen, burlen u ofendan los usos y costumbres, instituciones, hábitos, características, peculiaridades o hechos* de las naciones firmantes.

Hollywood, por su parte, acepta en el Código Hays un artículo sobre el sentimiento nacional que dice: *La historia, instituciones, hombres preeminentes y ciudadanos de otra nación se presentarán en forma exquisita.* No obstante, cada empresa tiene la última palabra. Gracias a sus buenas relaciones con la derecha española, la 20thCentury-Fox admite reclamaciones, protestas y cortes. La Paramount, en cambio, se mantiene obstinadamente ofensiva.

La guerra civil[4]

La importancia que durante la guerra civil tienen los apoyos internacionales y la opinión pública internacional motiva que ambos bandos desarrollen una política de propaganda específicamente destinada al exterior. Pero mientras la República se dedica a la producción de filmes gracias a sus medios superiores, el bando franquista palía sus carencias frenando la propaganda a favor del enemigo, es decir, rescata la política contra las películas ofensivas y le da un carácter de boicot. La única excepción desde el bando republicano es *The last train from Madrid* (1937), cuyo negativo se quiere quemar porque presentaba la defensa de la capital como un episodio propio del terror revolucionario[5]. En cuanto al bando franquista, desde junio de 1938, el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) solicita del Ministerio de Asuntos Exteriores que sus representantes diplomáticos le informen sobre las películas alusivas a la guerra civil o a la España nacional que se exhiban en el extranjero. Se trata de proceder contra todas las que tergiversen o ataquen al Movimiento, es decir, se amenaza con sanciones económicas a las empresas extranjeras con intereses comerciales en España que producen películas desde el punto de vista republicano. La documentación recibida desde Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, China, Filipinas, Japón, Polonia, Perú, Yugoslavia, etc. permite al DNC paralizar buena parte de la propaganda cinematográfica en favor de la República.

[4] *Este aspecto de las películas ofensivas ya lo hemos estudiado en una comunicación al* VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), *Barcelona, 1995. Aquí resumimos aquella investigación y añadimos nuevos datos.*

[5] *Basilio M. Patino, «Las filmaciones de la guerra de España», AAVV* La Guerra Civil Española, *Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 29.*

El caso más notable de filme prohibido es *Bloqueo/Blockade* (1938), una producción de Walter Wanger para la United Artists. La Oficina Hays intenta por todos los medios que Walter Wanger desista de rodarla, pero el productor sostiene que la película no defiende a ningún bando y sólo muestra los horrores de la guerra. No obstante, suaviza el primer guión, lo que no impide que los franquistas la tomen por ofensiva y exijan una copia para censurarla. La película es examinada por una comisión especial que integran el Subsecretario de Prensa y Propaganda, el Jefe de la Sección de Europa del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Jefe del Servicio Nacional de Propaganda, el secretario del Servicio Nacional de Prensa y varios miembros del DNC. La historia de amor entre un alférez republicano y una espía nacionalista que termina cambiando de bando les parece intolerable. El gobierno franquista exige y consigue que la UA suspenda su explotación en todo el mundo.

Pero con quien mantienen relaciones más tensas los sublevados es con la casa Paramount. Informes del Servicio de Inteligencia Militar señalan a su presidente, Adolph Zukor, como un ferviente partidario de la causa republicana, además de judío. Los franquistas juzgan muy grave que distribuya el documental *The Dead March* (1937) porque ofrece al espectador los efectos sangrientos de sus bombardeos. Y, sobre todo, irrita el contenido prorrepublicano de algunas informaciones en su noticiario. Manuel Augusto García Viñolas, jefe del DNC, escribe lo siguiente a Salvador Vidal Batet, representante de la Paramount en la zona nacional:

> *... me dirijo a Vd. en su calidad de representante de Paramount para advertirle que son ya demasiado frecuentes los casos de quebrantamientos de la discreción debida a nuestro país por la Casa Paramount; en todos los casos que se dieron hasta ahora la citada Casa no ha tenido por conveniente dar explicaciones acertadas de su conducta, lo cual desde su punto de vista de Entidad Extranjera es irreprochable. Pero es mi deber hacer constar de una manera firme y definitiva que de repetir una vez más tales hechos me dirigiré al Ministerio de Industria y Comercio en el sentido de que no se conceda en lo sucesivo permisos de importación de películas marca Paramount.*
>
> *Si cree Vd. conveniente hacer saber a la dirección de la Casa en París esta resuelta actitud del Estado español puede hacerlo, por si aún se está a tiempo de que la Casa que Vd. representa envíe la película expresada* [se refiere *a* The Dead March] *para ser censurada en este Departamento y se comprometa a suprimir las escenas que atentan claramente contra el prestigio de España, como han hecho recientemente otras varias Casas extranjeras, concretamente americanas, tan importantes como Paramount. Del partido que ésta tome ante la advertencia que le hago por medio de la presente, depende que en el futuro sus intereses en España sean equiparados a las demás Casas extranjeras o muy gravemente quebrantados.*

Las amenazas franquistas convierten la guerra civil Española en un tema tabú en Hollywood. No obstante, al acabar la guerra civil, se producirá una reducción espectacular en la importación de películas norteamericanas, que se compensan con títulos italianos y, sobre todo, alemanes. Esta decisión estaba tomada mucho antes de terminar la contienda en virtud de los tratados cinematográficos que se preparaban con las potencias del eje. En otras palabras, el régimen mentía a las distribuidoras norteamericanas cuando les prometía grandes expectativas económicas a cambio de mantenerse al margen del conflicto.

Ahora bien: las presiones franquistas fracasan ante películas norteamericanas independientes como *Spain in flames* (1936), *Tierra española/The spanish earth* (1937) o *Return to life* (1937). El capital de estos filmes proviene de comités de ayuda a la República, partidos políticos o aportaciones de intelectuales. El DNC no puede jugar con sus intereses económicos. La estrategia consiste, entonces, en movilizar a los simpatizantes franquistas, a los católicos norteamericanos, que consiguen que estas películas se estrenen con ciertas dificultades. *Spain in flames,* por ejemplo, se presenta en un local de tercera categoría y se prohibe en Pensilvania, Ohio y Kansas. *Return to life* se exhibe en pequeños cines vinculados a organizaciones y simpatizantes de izquierdas. Antes de su prohibición mundial, *Bloqueo* sufre un bloqueo en su propio país: cuando está a punto de estrenarse en el Grauman's Chineese Theatre interviene la censura y se aplaza su presentación; después de unos cuantos cortes y con casi un mes de retraso, se estrena en otra sala de menor categoría; en Boston es boicoteada; se prohibe en Michigan, Nebraska, Lousiana y Ohio; la cadena de cines de la Fox en la costa Oeste la rechaza; en New York sólo permanece una semana en Radio City Music Hall defendida por el *Daily Worker* y *The New York World Telegram* y denostada por *The Sun* y publicaciones católicas como *America* o *Brooklyn Tablet.* Sólo *The spanish earth* consigue una audiencia importante, incluido el propio presidente de los Estados Unidos, aunque tampoco accede a las grandes salas y se estrena con dificultad en otros países.

También son efectivos los diplomáticos franquistas en algunos países de Iberoamérica. *Bloqueo* se prohibe en Guatemala. Perú ejerce una censura severísima y no tolera ni siquiera imágenes de la guerra en los noticiarios. En Panamá, Pedro Díaz, miembro de la Comisión de Censura Cinematográfica, vota en contra de cualquier película prorrepublicana.

Con respecto a las democracias europeas, los católicos belgas revientan las proyecciones de películas contrarias a Franco. Los noticiarios franceses Éclaire y Pathé se muestran proclives a los sublevados y el más neutral, France-Actualités Gaumont, es denunciado por alguno de sus números. También se critica la producción independiente *Bombar-*

dements (1938) de la casa Tiramonde Films. Inglaterra, por su parte, lleva al cine la política de no-intervención ejerciendo una férrea censura de las informaciones sobre España. El código de la British Board of Film Censors (BBFC) establece que deben prohibirse o cortarse: *Los temas que son factibles de herir las justas susceptibilidades de nuestros aliados.* Un ejemplo lo tenemos en *Britain Expects* (1937), financiada por el comité de navieros que comercia con la República. La BBFC se negará a aprobarla mientras se mantengan las ofensas contra el embajador español en Inglaterra, contra Hitler y contra Mussolini. Para evitar esta censura, buena parte de la producción prorrepublicana se estrenará en salas alternativas del Partido Laborista, sindicatos u otras asociaciones.

Cabe la duda de si la producción republicana rodada en España debe entrar dentro de la categoría películas ofensivas. En verdad estamos ante dos Estados que producen películas el uno contra el otro. Sin embargo, entendemos que estas películas pertenecen a otra categoría por su volumen, por la peculiaridad que introduce el conflicto civil y, sobre todo, porque se utilizan contra ellas prácticas específicas, como es la incautación. No obstante, también estas películas sufren la presión de las representaciones diplomáticas franquistas. El gobierno de Uruguay impide el estreno en una sala del Estado de *Fuego en España* (1937), aunque los republicanos contratan una sala privada y logran varios llenos gracias al eco producido por la prohibición anterior. En Santiago de Chile y su provincia también se retira *Fuego en España,* esta vez por alteraciones de orden durante su exhibición. Meses después, el representante franquista, Tomás Suñer, consigue que la película *Amanecer sobre España* (1938) se corte en la parte que contiene los ataques más violentos contra la España nacional, con el consiguiente escándalo de los movimientos de izquierdas, que dominan la propaganda sobre la guerra civil en Chile:

> *Insisto, como ya lo hice en un informe semestral anterior, sobre la conveniencia de iniciar campañas de propaganda por medio del cine. Los únicos noticiarios que llegan a Chile son completamente rojos cuando se refieren a temas de la guerra española, y constantemente debe esta representación intervenir gestionando que se corten, gestiones que aunque la mayor parte de las veces, por la cordial amistad de los empresarios, son eficaces, otras no alcanzan esta satisfactoria solución.*

Emeterio Díez Puertas

Películas que ofenden a España (I)

Título	*Año*	*País*	*Productora*	*Director*	*Reparto*	*Tema de ofensa*
Masters of men	1923	USA	Vitagraph	David Smith	Earle Williams, Alice Calhoun	La hispanidad: La guerra de Cuba.
Rosita/Rosita, la cantante callejera	1923	USA	UA	Ernest Lubitsch	Mary Pickford, Holbrook Blinn	La monarquía
Los dos amantes (The two lovers)	1928	USA	UA	Fred Niblo	Ronald Colman, Vilma Banky	La hispanidad: Flandes
Gran Canaria/ Grand Canary	1934	USA	Fox	Irving Cummings	Warner Baxter, Magde Evans	Las Islas Canarias
Tu nombre es tentación/The devil is a woman	1935	USA	Paramount	Josef von Sternberg,	Marlene Dietrich, Lionell Atwill	La Guardia Civil El Ejército
Mensaje a García/ A Message to Garcia	1935	USA	Fox	George Marshall	Wallace Beery, Barbara Stanwyck	La hispanidad: La guerra de Cuba
Hi, gaucho	1935	USA	RKO	Tommy Atkins	John Carroll, Steffi Duna	La hispanidad: El Ejército Colonial
Spain in flames	1936	USA	History Today	Helene Van Dongen	Documental	La guerra civil: El Movimiento
The last train from Madrid	1937	USA	Paramount	James Hogan	Dorothy Lamour, Gilbert Roland	La guerra civil. La República.
Tierra Española/ Spanish earth	1937	USA	Contemporary Historians	Joris Ivens	Documental	La guerra civil: El Movimiento
Return to life	1937	USA	Frontier Films	Henri Cartier-Bresson, Herbert Kline	Documental	La guerra civil: El Movimiento
The Dead March	1937	USA	Imperial Films	Bud Pollar	Documental	La guerra civil: El Movimiento
Britain Expects	1937	GB	Progressive Film Institute	Ivor Montagu	Documental	La guerra civil: El Movimiento
Paramount News	1937 1938	USA	Paramount		Noticiario	La guerra civil: El Movimiento
France-Actualités Gaumont (GA/ 1938-47-5)	1938	Francia	Gaumont		Noticiario	La guerra civil: El Movimiento
Bombardemets	1938	Francia	Tiramonde Films		Documental	La guerra civil: El Movimiento
Bloqueo/ Blokade	1938	USA	Walter Wanger	William Dieterle	Madeleine Carroll, Henry Fonda	La guerra civil: El Movimiento

Carta de México

La crisis y el cambio de estructuras

La crisis mexicana de 1995 resultó una desagradable sorpresa. En efecto, a comienzo de los noventa, bajo la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, México había adquirido una reputación casi de país desarrollado, de país que se acercaba a paso firme al primer mundo, un país que había suscrito un tratado de libre comercio con Estados Unidos y Canadá e ingresado en la OCDE.

Como siempre en los casos de una crisis, hay múltiples explicaciones. Algunas consideran que la crisis fue ocasionada por exceso de reformas estructurales –sobre todo la apertura comercial y la desregulación financiera–. Otras, por el contrario, sostienen que la crisis es consecuencia de no haber llevado las reformas lo suficientemente lejos como para cumplir sus objetivos. Una profundización de las reformas habría aumentado la productividad y evitado la crisis, se argumenta. Una tercera lectura prefiere centrarse en los errores de la política macroeconómica; en particular de los errores en materia cambiaria, fiscal y monetaria. Por último, ciertos economistas que no se han especializado en temas latinoamericanos pero que se interesaron por el asunto puntual de la crisis mexicana, han hablado de las profecías autocumplidas en los mercados financieros globalizados, propios de la economía mundial de nuestro tiempo.

Mi opinión es que la crisis mexicana debe entenderse dividida en dos etapas. Lo primero es entender qué causó la devaluación del peso a fines de 1994. Lo segundo –y este aspecto no fue suficientemente comprendido en su momento– es entender por qué la devaluación se convirtió en una formidable crisis financiera. Normalmente, cuando se produce una corrección cambiaria y los demás factores económicos funcionan normalmente –como era la situación de México en la época de referencia– los mercados tienden a la calma. No fue lo ocurrido en nuestro caso, ya que a la devaluación siguió una crisis financiera que algunos consideran la última del siglo XX y otros, la primera del siglo XXI. Los organismos internacionales contemplaron el fenómeno con gran preocupación, porque este tipo de crisis puede reproducirse en otros países y resulta muy difícil de solventar.

Si examinamos los antecedentes a la devaluación, cabe recordar que México, en los años ochenta, vivió el ajuste de la crisis anterior, la llamada «crisis de la deuda externa», que empezó en 1982. La economía, prácticamente, se estancó; los salarios cayeron en el orden del 40% entre 1983 y 1988. Era imperativo y determinante, pues, promover el crecimiento económico. Es el objetivo básico del gobierno Salinas, que se inaugura en diciembre de 1988. Para poder crecer había que modificar lo que se denomina flujo de transferencia de recursos. México enviaba recursos al exterior porque ninguna institución crediticia privada quería prestarle dinero fresco y los flujos de inversión eran muy bajos. En estas condiciones, un país subdesarrollado no puede crecer.

Por medio del llamado Plan Brady (1989) la deuda se redujo y se estimuló el regreso de inversiones mexicanas en el exterior. Las medidas del gobierno Salinas que acompañaron a estos objetivos tuvieron gran espectacularidad. Una de ellas fue la reprivatización de la banca, nacionalizada en 1982, y que atrajo capital privado mexicano a partir de 1990, en cantidad importante. Otra fue lo que muchos consideraron la incorporación de México al mapa del primer mundo: el anuncio de un tratado de libre comercio, primero con Estados Unidos y luego con Canadá. Estas medidas repercutieron favorablemente en el flujo de capitales.

En el aspecto macroeconómico la política salinista propendía, sobre todo a la estabilidad de los precios, gracias a un bajo déficit fiscal y un régimen cambiario prácticamente fijo, aunque se permitía un deslizamiento del peso frente al dólar. El dólar fluctuaba dentro de una banda, con un piso estable y un techo variable dentro de ciertos márgenes, y que no excedía los 40 centavos diarios. Esta política conllevó una apreciación real del peso.

Todo ello desemboca en una cierta recuperación del crecimiento. Llegaron capitales, la tasa de interés bajó y se alentó la expansión. Con todo, este crecimiento resultó decepcionante. Se comenzó con un 3% pero este porcentaje fue bajando cada año. No fue un despegue sostenido sino un despegue desinflado. Las causas del fenómeno distan mucho de estar claras. Un factor a tener en cuenta es la apreciación del peso, que encareció los productos mexicanos e hizo caer la demanda de los mismos.

Mucho se discutió sobre lo acertado de la política cambiaria, que pareció frenar el crecimiento. Pero ¿qué habría ocurrido si el peso hubiera flotado libremente frente al dólar, sin piso ninguno? Seguramente se habría apreciado aun más, por el monto del flujo de capitales que llegó a México en aquella época.

Para concretar un tanto el panorama, voy a dar algunas cifras acerca del flujo de capitales que llegaban al país, ya sea directamente a las bolsas de valores o al gobierno, por medio de los títulos de la deuda pública. En 1990, estas llamadas «inversiones de portafolio» alcanzaron a

3.400 millones de dólares. En 1991, 13.000 millones. En 1992, 18.000 millones. En 1993, prácticamente 30.000 millones. Los flujos aumentaron por las privatizaciones, los bajos rendimientos relativos en EEUU y, posiblemente, por el cambio en la regulación de las inversiones en Estados Unidos, que se liberalizaron en 1990, haciendo más fácil y rápida la compra de títulos.

Por otra parte, la desregularización bancaria en México, que empieza con la reprivatización de la banca, hace proliferar el negocio del ramo, y se advierte la multiplicación de los bancos, sobre todo los medianos y pequeños. Hubo un auge de créditos privados, muchos destinados al consumo. Los bancos nuevos buscaron clientes nuevos, sin evaluar cabalmente su solvencia y, por lo mismo, el riesgo que implicaban estos créditos. Esta falta de prudencia se ha pagado y se paga hoy muy caro. Los créditos no solventes fueron aumentando. La protección de la banca condiciona las medidas económicas desde 1994, y su rescate se calcula podrá costar entre 10% y 15% del PIB a valor presente.

En ese momento del proceso, o sea entre 1993 y 1994, el panorama era el siguiente: una banca vulnerable, con créditos descubiertos y clientes morosos en alza, y un sector externo que, a causa de la apreciación del peso, producía déficits constantes en la cuenta corriente del país, que durante un período se sobrefinanciaban por la constante llegada de capitales.

El problema radicó en que eran volátiles. Si los llamados «sentimientos del mercado» cambiaban de rumbo, se temía que México debiera abocarse a un ajuste drástico y repentino. Cuando en 1993 se suscribió el TLC con Estados Unidos y Canadá, se pensó que México tenía garantizado un flujo de inversiones, sobre todo directas, por un largo tiempo y ello aseguraba una cobertura del déficit en cuenta corriente. Las expectativas mexicanas podían superar la pasajera vulnerabilidad de su sistema bancario.

Pero, en contra de las expectativas (¿o esperanzas?), en 1994 los flujos de capitales se revierten. Las causas son varias: el levantamiento de Chiapas, de efectos mediatos; el aumento de la tasa de interés en Estados Unidos, que hizo atractiva la inversión en dicho país; el asesinato del candidato del PRI a la presidencia, Luis Donaldo Colosio (marzo de 1994) que enfrió bruscamente las expectativas: en dos semanas, México perdió el 40% de sus reservas internacionales. La estabilidad política de México dejó de ser un dato.

En abril de 1994 era impostergable tomar decisiones frente al hecho consumado de un déficit infinanciable. Algunos recomendaron devaluar, para compensar la sobrevaluación de los últimos años. Pero esto echaría por la borda el proceso de estabilización de precios, que había conseguido una tasa de inflación del 7% anual, cercana a la norteamericana.

México mantuvo su política cambiaria, pero en lugar de compensar la fuga de capitales con una reducción del crédito interno, éste se expandió de manera compensatoria para evitar un alza en las tasas de interés y proteger a la banca. Se vio la situación como transitoria y, en ese sentido, tratable con medidas no sostenibles al menos que la salida de capitales se revirtiera. Y así vimos que la tasa de interés bajaba en México mientras subía especialmente en los Estados Unidos. A la vez, el gobierno emitía bonos de la deuda pública, los famosos «tesobonos» denominados en pesos pero indizados al dólar para convencer a los capitales de permanecer en los mercados mexicanos. Para diciembre de 1994 se habían emitido 29.000 millones de dólares en tesobonos. Un 30% de la deuda pública mexicana se llegó a financiar con estos títulos. Con ello, de hecho, la deuda interna mexicana se *dolarizó.* A esto hay que agregar que casi toda esta deuda era a corto plazo, redimible en 1995.

A mediados de 1994 había elecciones presidenciales y muchos pensaron que las mismas producían una sensación pasajera de inseguridad, sin tenerse en cuenta que el alza de la tasa de interés en Estados Unidos sustraía inversores. Desde luego, un año electoral no es propicio a políticas de austeridad, pero a este factor momentáneo se unió el temor a una crisis general bancaria, que se quiso contrarrestar estimulando el crédito interno.

No obstante, la desconfianza de los mercados continuó. Ni siquiera cuando el presidente electo (Ernesto Zedillo) ratificó la política cambiaria de Salinas, los capitales dejaron de salir. Políticamente, la situación empeoró con el asesinato del secretario general del PRI, Ruiz Massieu, en septiembre. Además, el contexto electoral y de cambio de mando en 1994, no favorecía un análisis detenido de la situación. Vaya como dato que el gabinete económico, que solía reunirse unas cuarenta veces al año, en 1994 sólo se convocó cuatro veces. Cuando las reservas bajaron marcadamente a mediados de diciembre, el gobierno no tuvo más remedio que devaluar.

Al principio se pensó que con una devaluación del 20% se podía corregir la situación. Por ende, se anunció una ampliación de la banda a 4 pesos. Inmediatamente después del anuncio, el dólar se mantuvo en ese extremo, salieron 5.000 millones de dólares en dos días y se emitieron, en el mismo plazo, 6.000 millones de OK en tesobonos. La política cambiaria se tornó insostenible y se pasó a una libre flotación. Por una serie de razones, el dólar continuó incrementando su valor. Se trazó el círculo vicioso típico de las crisis financieras. La única salida era que apareciese un prestamista de última instancia. Este rol fue cumplido por el paquete de rescate de cerca de 50.000 millones de dólares liderado por EEUU y el FMI.

A diferencia de la crisis de la deuda de 1982, ésta se ha resuelto de manera rápida. México volvió a entrar muy pronto en el mercado de capitales privados y gracias a ello ha logrado pagar puntualmente su deuda, año por año, llegando a efectuar un prepago de la totalidad de su deuda con EEUU tres años antes de lo necesario.

Nora Lustig

Carta de Guatemala

La guerrilla como saga nacional

Las guerrillas son incuestionablemente la única saga de este país, donde la colonización aplastó al pueblo nativo, la independencia fue un sainete, la reforma liberal la obra prodigiosa de una minoría competente y la revolución un hecho mayor frustrado. Un movimiento armado que en casi cuarenta años sólo reúne a 3.000 combatientes y no logra tomar el poder no es una gesta militar ni un éxito ideológico; la inmensa mayoría de la población no estaba por la violencia; las revoluciones las han hecho a lo largo de la historia los jóvenes, y la dirigencia guerrillera ya peina canas. ¿Por qué, entonces, el movimiento guerrillero llega a conquistar el apoyo europeo y el de las Naciones Unidas a favor de dos de sus tesis centrales: el respeto a los derechos humanos y el establecimiento de una paz basada en la reforma profunda de las estructuras del país? Estas son algunas respuestas.

Porque una de las victorias políticas de las guerrillas fue convertirse en portavoz y gestor de grandes clamores nacionales en busca de la justicia social y de la verdadera democracia. La base social no estaba de acuerdo con la guerra, pero sí en que terminara cuanto antes y con resultados prácticos inmediatos para el pobrerío de la nación. Hoy, el movimiento guerrillero pertenece a un pasado vivo, semejante al Lejano Oeste, que es la única saga de los Estados Unidos. Saga de heroísmo, aventura, imaginación, libertad, crimen, beligerancia de los mayas y valor en el que tienen su parte las fuerzas armadas. Han envejecido los líderes; pero no los motivos para la rebelión que prevé la propia Constitución de la República ni las metas orientadas por la pasión de la juventud y los ideales no marchitados por la secreta convicción de que la victoria militar era imposible.

¿Qué es lo que produce una saga? Una riqueza cultural casi inagotable. Hace casi siglo y medio que terminó la historia del Far West norteamericano y sigue inspirando artes, letras, teatro, cine, historia. Desde el punto de vista moral, ético, aquella gesta está llena de monstruosidades como la masacre de los indios, la institución de la propiedad privada a base de asesinatos y violencias, los asaltos de bancos y trenes, el machismo y la sacralización de las putas. Pero no es por la vía de la moral como sobre-

viven las sagas sino por el conjunto de hechos humanos y de valores en juego y de aventura que encienden la imaginación de las sociedades sedentarias entregadoras del alma primero, al inmovilismo de la televisión y últimamente al internet.

El movimiento guerrillero de Guatemala ya comenzó a inspirar obras. En los sesenta hubo cantautores, letras, artes, teatro, estudios sociales. En los setenta brota una poesía nostálgica bien hecha y una narrativa amargada por las frustraciones sufridas desde 1968 por la juventud de casi todo el mundo; hay también una narrativa heredera del crudo y lumpesco idioma puesto de moda en México con José Agustín, tan adecuado a la cólera y la impotencia rampantes en Guatemala bajo las dictaduras.

Este mismo tono, fecundado por el estudio y la madurez inició en los ochenta la novela, con el sobresaliente escritor Luis De Lión, maestro maya del interior. En los noventa franquean la puerta grande escritores hechos como Akabal –constancia del movimiento indígena ya estremecedor de la base social–. El último escritor que publica luminosamente en los noventa fue Payeras. Buena parte de la plástica ha seguido inspirándose en la saga.

En treinta años el poder asesinó a veinte poetas. Eso demuestra la existencia de un género y de una voz colectiva.

Contra una Universidad Maya

De un tiempo acá se habla de la fundación de la Universidad Maya. Diversas y pocos meditadas han sido las reacciones; las peores son esas mezclas de paternalismo, demagogia y mala conciencia con que se aborda el tema de los mayas entre los ladinos. Pero no podemos seguir así cuando comienzan a verse amenazados valores que conciernen a todo el país.

Hablar de Universidad Maya es un despropósito igual a hablar –a estas horas– de Universidad Ladina, Universidad Andaluza o Universidad Prusiana. La palabra misma, universidad, significa humanismo, universalidad, totalidad de un centro de estudios e investigaciones superiores al servicio de la población entera, ya se trate de una sociedad monocultural o multicultural y multinacional. En materia de humanismo o de ciencia no se puede ni se debe sectorizar, dividir el mundo inmenso de las ideas y del conocimiento por grupos étnicos o clases sociales, como lo hacen de hecho tantas universidades privadas, ideológicamente arquitecturadas para formar profesionales y altos técnicos al servicio exclusivo de los intereses de sus patrocinadores.

No es racional pensar en un centro de estudios e investigaciones superiores ajeno a la realidad de un país y sobre todo a la realidad del mundo actual. Cuando se habla de globalización no se alude a una economía mundial al servicio del neoliberalismo o de los países dominantes, sino a

un sistema de comunicaciones e interrelaciones económicas que involucra a toda la humanidad. Una de las pocas verdades que manejan los profetas del neoliberalismo es que el dominio pertenece a los que tienen y manejan el conocimiento. No se puede gestar pensando en grupos de cualquier naturaleza. Una exclusividad grupal de ninguna manera sirve para asentar con hondas raíces a un sector en su país y menos en el mundo actual.

Hoy las universidades deben estar equipadas humana y materialmente con servicios carísimos. Un microscopio electrónico vale diez millones de dólares. Una biblioteca de veinte mil volúmenes escogidos vale cinco millones de dólares. Un profesor o investigador de primera gana dos mil dólares mensuales y toma veinte años formarlo. Ninguna obra científica fundamental está escrita en alguna de las lenguas originarias que se habla en Guatemala; ya no pensemos en el material de revistas especializadas que aparecen cada semana en el mundo con lo más novedoso del pensamiento en proceso. ¿Se han puesto a imaginar los que hablan de Universidad Maya en el tiempo y el costo indispensable para semejante tarea? Ninguna etnia de Guatemala –incluyendo a la ladina– cuenta con personal preparado y adiestrado para concebir, dirigir y realizar una Universidad moderna y globalizada.

Los problemas de la educación indígena no se resuelven desde arriba sino desde abajo. Todo el esfuerzo de las organizaciones mayas debería concentrarse en intervenir en los campos confiados al Ministerio de Educación, hasta lograr pensum de estudios, capacitación de maestros, participación de colectividades y especialización de escuelas y programas para la educación de las etnias no ladinas. A nivel de los centros de capacitación técnica y superior, la vía racional y viable sería convencer a la Universidad de San Carlos –y quizá hasta alguna de las privadas– a incluir en sus estudios e investigaciones todo aquello que interesa al mundo de los mayas, desde la medicina y las altas matemáticas hasta la sociología y las letras; un vasto programa de capacitación serviría para contar a mediano plazo con maestros indígenas. No basta con que la USAC sea un centro de puertas abiertas; ella misma se debería plantear la urgencia de dimensionarse para un futuro que ya comenzó en Guatemala.

La izquierda en el horizonte: partido o frente

A juzgar por las declaraciones de los líderes, los excombatientes han resuelto formar un partido político sobre la base de los cuatro grupos en que estaban organizados hasta su disolución formal. Con una estrategia que sugiere el propósito de pensar muy bien las cosas y de acomodar sus tácticas al tiempo oportuno y a la reunión de condiciones favorables, este amplio abanico de la izquierda no fija tiempo para inscribir su partido; pero abre un cómodo paréntesis para inventariar sus posibles recursos.

Y al hablar de recursos nos referimos desde luego al elemento humano –con el que cuentan en considerable cantidad–; pero también a los fondos indispensables para una movilización en gran escala. Dadas sus convicciones y su compromiso histórico, la izquierda organizada no aceptaría jamás los acostumbrados aportes con los que enajena la oligarquía –y también el gobierno– a la oposición independiente. Esto deja a la izquierda totalmente apoyada en la mística que no luce en el país desde la revolución del 44-54, cuando las comisiones regresaban después de tres semanas de trabajo de campo a devolver los Q.26 que sobraban de los Q.100 que les había dado el secretariado para los viáticos de tres personas.

Como institución, un verdadero partido político tiene sus ventajas y sus desventajas. Entre las primeras están la cohesión y la solidaridad ideológicas, la homogeneidad de participación y el consiguiente funcionamiento democrático. Entre las segundas está la sujeción a las diversas normas que inhiben a todo aparato de Estado –y el partido lo es y el conflicto entre el servicio colectivo y las obligaciones individuales dentro de la vida diaria. Esto último es lo más riesgoso en medios como el de Guatemala, con su paupérrimo grado de politización y su proclividad al anarquismo.

Al género de las debilidades institucionales pertenece también el conjunto de elementos subjetivos que lastran el desempeño del liderazgo ex guerrillero. Como no podía ser de otro modo, normas puramente militares gobernaban los frentes guerrilleros; es decir la jerarquía, la obediencia, la disciplina, todo ello absolutamente reñido con el ejercicio de una democracia que no se puede exigir en lo externo si no se practica en lo interno. La izquierda organizada debe capacitarse para intervenir en un hondo debate teórico, político y autocrítico si aspira a llegar al poder para la transformación del país. Casi todo el liderazgo que se necesita para una actividad efectiva a plazo bastante largo está por formarse; los contingentes del partido sólo mantendrán su mística y su voluntad de acción en la medida en que incorporen esta conciencia a su razón y a su sentimiento.

La izquierda nacional todavía tiene muchas ideas indefinidas y confusas; quizá lo más operativo fuese que pudiera elegir entre varias organizaciones formales, y que todas ellas operasen con creciente coordinación.

Los propios ex guerrilleros –sin excluir a los líderes– están urgidos de entender de la manera más entrañable que las reglas de la guerra en la guerra nada tienen que ver con las reglas de la guerra en la paz. Pero esto no significa renuncia a principios, acomodos oportunistas ni reducción del espíritu de lucha indispensable cuando están de por medio los intereses y las esperanzas de la inmensa mayoría del pueblo.

Mario Monteforte Toledo

Carta de Inglaterra

¿Qué puede aportar la obra de Benito Pérez Galdós a un lector educado en la tradición realista inglesa? Ésta es la pregunta que sir Roy Hattersley, *right honourable* parlamentario inglés durante más de veinte años y vicepresidente del partido laborista entre 1983 y 1992, procedió a responder en el aula magna de la universidad de Sheffield el pasado 21 de abril, ante un público de profesores y estudiantes encabezado por el embajador de España en el Reino Unido. Puede sorprender, de antemano, que un político inglés de la talla de Roy Hattersley fuera invitado a dar la primera conferencia anual Pérez Galdós, pero *sir* Hattersley no es un político al uso, o no al menos en el sentido impuesto hace casi veinte años con la llegada de Margaret Thatcher al poder. Novelista, autor de memorias e innumerables ensayos políticos, Hattersley colabora habitualmente con artículos de opinión en *The Guardian* y *The Listener,* periódicos de una izquierda algo más pronunciada de la que representan Tony Blair y su refundado *New Labour.* Hattersley es, en fin, un político de la vieja escuela, de los que han debido pasar en muy poco tiempo de una posición de poder a un papel contemplativo que aún no ha sabido teñirse de cinismo o ironía nostálgica. Más concreta o matizadamente: Hattersley es un laborista de la vieja escuela, lo que en este país de profunda tradición clasista tiene implicaciones de peso. Nacido en Sheffield, muy cerca de la divisoria norte-sur que tanta importancia ha tenido en la reciente historia ecónomica y política de Inglaterra, Hattersley es uno de los últimos eslabones de un activismo proletario que ha dado nombres tan ilustres y polémicos como los de Tony Benn o el mismo Neil Kinnock. Es, en suma, de acuerdo con la lógica cruel y en el fondo anticuada del nuevo liberalismo, un dinosaurio, aunque es preciso convenir que sus poderes de adaptación a los nuevos vientos políticos han demostrado ser superiores a los de otros colegas de rango y de partido. Famoso, entre otras cosas, por su afición a la buena mesa, las últimas elecciones generales han coincidido con su abandono voluntario de la Cámara de los Comunes y su dedicación casi exclusiva a la escritura: sus artículos de opinión siguen siendo algo parecido a un bálsamo para unos lectores (más de los que se piensa) poco convencidos de las bondades o virtudes

de *New Labour*, en especial por el tono conciliador y amable de una pluma educada en la mejor tradición ensayística anglosajona. Es posible que su reciente ascenso a *sir*, otorgado por el gobierno conservador de John Major, haya contribuido a dar un aire de gran señor a sus apariciones en los medios de comunicación, pero muy cerca de la superficie sigue adivinándose al joven inquieto y con aspiraciones que sus queridos Thackeray o Dickens hubieran descrito con precisión insuperable. Corren por las librerías de viejo dos pequeños libritos de la colección Penguin cuyos títulos, *A Yorkshire Boyhood (Una infancia en Yorkshire)* y *Goodbye to Yorkshire (Adiós a Yorkshire)* muestran bien a las claras que sir Hattersley es, en el fondo y en la superficie, un sentimental con su poco de demagogia, y que treinta y pico años de vida londinense no han borrado los recuerdos de una posguerra proletaria.

Una trayectoria semejante, en cualquier caso, no auguraba por fuerza que su repaso de las novelas de nuestro «mejor novelista después de Cervantes», de acuerdo con el folleto conmemorativo, fuera a tener particular interés. Tampoco el hecho de que Hattersley haya mostrado a lo largo de estos años su pasión por la novela realista inglesa (abundan en sus ensayos y sus memorias las disquisiciones sobre la obra de Dickens y de George Eliot, o sobre novelas como *North and South*, de Elizabeth Gaskell, cuyas conclusiones, aparte los elementos folletinescos y didácticos, siguen teniendo una extraña, incluso alarmante, relevancia). Es conocida, lo hemos comentado hace poco en estas páginas, la indiferencia o incluso el desprecio que el público inglés siente por las literaturas extranjeras. ¿Desde cuándo, o cómo, la familiaridad de Hattersley con la obra de Pérez Galdós? Cierto es que, según confesó el todavía parlamentario en su introducción, había aceptado dar la conferencia sin ni tan siquiera saber quién era Galdós o haber leído alguna de sus novelas. Pero el organizador del evento, el catedrático de estudios hispánicos Nicholas G. Round, le había intrigado al definir a Galdós como maestro del realismo español y él, que se preciaba de ser un experto en la literatura realista inglesa, no podía dejar pasar aquella oportunidad de ampliar su campo de conocimientos. Desde las filas de la audiencia daba la impresión de que la mera idea de que la España del diecinueve hubiera producido un escritor realista, no digamos ya un escritor de mérito, provocaba en nuestro buen señor Hattersley un sentimiento genuino y para nada indisimulado de asombro. Al término de la conferencia, fue fácil comprobar que aquel asombro no había remitido.

Durante un año sir Roy Hattersley dedicó sus horas libres a leer en traducción unas pocas novelas de Galdós: *Doña Perfecta, La desheredada, Nazarín, La de Bringas* y, por supuesto, *Fortunata y Jacinta*, única novela de nuestro autor publicada en la colección de clásicos de Penguin, donde tiene a bien engordar la parca representación española (con-

formada por *El Quijote, La Regenta* y un volumen con el *Lazarillo de Tormes* y *El Buscón* donde el nombre de Quevedo aparece consignado en la página introductoria). La experiencia, según confesión propia que repetiría días más tarde en su columna de *The Guardian,* fue desconcertante. Las novelas mencionadas no parecen seguir los criterios realistas de la novela inglesa del diecinueve, al menos en una primera lectura: los diálogos son a menudo forzados, las situaciones inverosímiles o poco habituales, los procedimientos utilizados (alegorías, símbolos, imágenes) poco adecuados en principio a describir con naturalidad y precisión la sociedad de la época. Galdós tiene el atrevimiento, incluso, de construir una novela realista en torno a un personaje que cree haber tenido una visión de Cristo.

Llegados a este punto, quizás no esté de más reproducir la definición que Roy Hattersley hizo de la novela realista: «El requisito básico de la ficción realista es procurar que el lector comprenda cómo se desarrollaba la vida en un lugar concreto en un tiempo concreto». Cabe preguntarse qué hubieran exclamado Dickens o el mismo Galdós, tan lejanos uno como otro de las proclamas teóricas, de haber leído una definición semejante. El político que sigue siendo Hattersley no puede evitar asignar a la literatura un rol utilitario y meramente documental, no lejos del puritanismo y la mala conciencia de los *muckrakers* de principios de siglo, o del prurito didáctico que la posguerra inglesa inoculó en sus nostálgicos. El problema con estas definiciones, claro está, es que cada escritor y cada lector tienen su definición de lector, de vida, de realidad, de tiempo y de lugar: pretender subsumir la narrativa de dos escritoras como Elizabeth Gaskell o George Eliot en un esquema de dos líneas parece ocioso además de inútil. Los libros comparten ciertas preocupaciones comunes, pero el modo en que esas preocupaciones hallan acomodo en la página tiene poco que ver con un patrón preconcebido. Hattersley afirmó algo parecido cuando, después de explicar que las novelas de Galdós sólo pueden ser comprendidas en el contexto de las condiciones socio-económicas de su tiempo (?), reconoció que compartían los requisitos de la novela realista y ampliaban los límites del género. Pero pocos estaban preparados para lo que vino después: si el resultado, añadió, podía parecer irreal, inverosímil o excesivo, esto es debido a la singularidad del tiempo y de la España que le tocó vivir a Galdós. Sus novelas, concluyó, eran el producto de una sociedad irreal en un tiempo irreal. No contento con haberlo dicho una vez, lo repitió, por si cupiera duda de su evidente aplomo o *cheek* anglosajón ante una primera fila atestada de autoridades españolas. Al término de la conferencia, la audiencia de hispanistas y estudiantes no quiso ser menos y aplaudió con elegante entusiasmo.

No es imposible que Galdós, de haber escuchado el homenaje de doble filo de Hattersley, con sus apartes irónicos y su visión crítica de la Espa-

ña del diecinueve, se hubiera sumado al aplauso. Al fin y al cabo, dieciocho años de gobierno conservador y casi cincuenta desde la demolición del imperio han capacitado a los ingleses para hablar de irrealidad, y si de una cosa es imposible acusar a Galdós es de conformismo. Un escritor que a los sesenta años provoca un escándalo con una obra de teatro es una anomalía que sólo puede decir dos cosas, no necesariamente excluyentes: o su escritura no ha perdido un ápice de su poder de subversión, o la sociedad en la que escribe está presa del anquilosamiento. Por algo el escándalo es privilegio de la juventud: al joven se le suponen fuerzas y una cierta inquietud para estar adelante y probar la novedad. Ciertamente, es difícil no estar de acuerdo con el diagnóstico de Hattersley, pese a esa especie de *revival* del espíritu de la Restauración que asoma en algunos miembros de nuestra clase política: muchas de nuestras carencias fundamentales, que podrían resumirse en nuestra falta de cultura democrática y en la ausencia, salvo notables excepciones, de un espíritu laico, liberal y tolerante, tienen su origen en un siglo diecinueve que empezó con mal pie y que no terminó mucho mejor, y no es difícil ver la mayoría de nuestros conflictos recientes, incluida la guerra civil, como frutos tardíos de las convulsiones que la sociedad de la Restauración apenas fue capaz de contener. Nuestro siglo diecinueve fue el siglo de las oportunidades perdidas, de un estancamiento casi definitivo que ha tardado otro siglo en remitir, y del que quizás no nos libremos en mucho tiempo. Que algunos políticos invoquen a estas alturas las figuras de Cánovas y de Sagasta y la memoria de un tiempo que si en algo abundó fue en hipocresía, demagogia y falta de resolución, parece una broma de mal gusto.

Sin embargo, la naturaleza exacta de las relaciones entre las novelas de Galdós y la sociedad de su tiempo es más confusa de lo que sir Hattersley da a entender. Una cosa es que ciertos personajes, como el Villaamil de *Miau,* hayan retenido toda su capacidad de representación y de crítica, y otra muy distinta que Galdós utilizara sus novelas como un espejo o una cámara fotográfica. Las correspondencias no son tan simples como parecen y dan espacio a otras lecturas: la capacidad de exageración y su habilidad para detectar las actitudes grotescas se dan de la mano con un cierto idealismo digno de George Eliot (la pareja compuesta por Doretea y Casaubon en *Middlemarch* es digna de la pluma galdosiana); su poder fabulador, tan ejercitado en algunos *episodios nacionales* como *Cádiz,* va aliada a una tremenda inteligencia narrativa que le permite relatar los entresijos de la historia y dirigir sutilmente las simpatías del lector; su exagerada productividad no excluye los experimentos ni ciertos rasgos de sofisticación narrativa.

En honor a la verdad, hay que aclarar que sir Roy Hattersley no mintió acerca de sus limitaciones ni pasó por alto en ningún momento que el

verdadero motivo de su conferencia era celebrar el primer aniversario de un proyecto editorial que acaso ayude a dilucidar, en un futuro próximo, algunas de estas cuestiones. Creado por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Sheffield, financiado por la Academia Británica y dirigido por el catedrático Nicholas G. Round y la doctora Rhian Davies, el proyecto Pérez Galdós tiene como fin preparar una edición definitiva de su obra novelística. Partiendo de manuscritos, primeras ediciones, textos inéditos, correspondencia, etc. se pretende realizar un estudio textual que fije de una vez por todas el *corpus* galdosiano. El resultado, que comprenderá tanto la edición en libro como en soporte CD-ROM, incluirá índices, concordancias, listas de personajes y escenarios, e información general de interés para el lector y el estudioso (mapas, estadísticas socioeconómicas, contexto histórico, etc.). Como afirma el folleto publicado con motivo de la primera conferencia anual, «la producción novelística [de Galdós] es, por supuesto, demasiado vasta para ser cubierta por una sola persona, por lo que se considera fundamental crear un clima de colaboración e intercambio con estudiosos españoles o de otros países». Uno añadiría que la producción de Galdós es tan vasta que producir una edición definitiva de su obra puede derrotar la paciencia del más avisado. Por ello, el proyecto Galdós se ha propuesto, como primer objetivo, fijar el texto de las novelas del ciclo de Torquemada, además de iniciar los contactos necesarios con otras universidades y establecer, con periodicidad anual, un ciclo de conferencias dedicado a nuestro novelista. El proyecto, pese a su juventud, tiene ya una envergadura y una proyección decididamente internacional. Dejo al lector atento y al político encandilado con las virtudes de nuestra restauración y satisfecho con nuestro presente la tarea de razonar, desde perspectivas opuestas, porque un empeño de estas dimensiones y características ha sido asumido por una universidad inglesa y no española. Es muy posible que el propio Galdós, con o sin la ayuda de sir Roy Hattersley, hubiera tenido algo que decir al respecto.

Jordi Doce

La lengua y los medios de comunicación*

Con motivo de la clausura de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, el Pabellón de España, con la colaboración del Instituto Cervantes y bajo los auspicios de la Real Academia Española, organizó un Congreso de la Lengua Española, que a un tiempo venía a rememorar el *Congreso Literario Hispano-Americano* organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles en un octubre y noviembre madrileños de 1892 y a crear e impulsar nuevas perspectivas en la investigación de la lengua española y fortalecer, a la vez, las ya existentes en la comunidad científica[1]. El 10 de octubre, día de la clausura, el entonces Secretario de Educación Pública y hoy Presidente de los Estados Unidos de México, Ernesto Zedillo Ponce de León, anunció que su país recibiría gustoso la encomienda de ser el anfitrión del Primer Congreso de la Lengua Española, que en principio debía celebrarse en 1994. De esta manera solemne, ante sus majestades los Reyes de España, nacen los Congresos Internacionales; magnos acontecimientos organizados por el Instituto Cervantes de España en colaboración con diferentes instituciones hispanoamericanas en donde se analicen, estudien, debatan y se propongan iniciativas al más alto nivel para hacer frente a los enormes retos a los que la lengua española debe enfrentarse al final del milenio.

Con la misma solemnidad, el Rey de España y el Presidente de México inauguraron en la ciudad mexicana de Zacatecas el pasado día 7 de abril de 1997 el Primer Congreso de la Lengua Española, dedicado a uno de los temas que más interés despertaron en el congreso sevillano de 1992, los retos que el español tiene abiertos en los medios de comunicación, prestando especial atención a las nuevas tecnologías. Organizado

* *A propósito del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española (Zacatecas, 7-11 de abril de 1997).*

[1] *Las* Actas *del Congreso fueron publicadas por el Instituto Cervantes en 1994. Cuatro fueron las secciones en que se dividieron las diferentes intervenciones presentadas: [1] La lengua española y los medios de comunicación; [2] La lengua española y las nuevas tecnologías, [3] Lengua española. Sociedad y enseñanza, y [4] Lengua española, unidad y diversidad. Con motivo de la celebración del Congreso de 1992, el Instituto Cervantes reeditó las* Actas *del Congreso de 1892.*

por el Instituto Cervantes de España y la Secretaría de Educación Pública de México, con la colaboración del Gobierno del Estado de Zacatecas, la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Ministerio de Educación y Cultura de España, las sesiones del Congreso se extendieron del 7 al 11 de abril de 1997.

El *Primer Congreso de la Lengua Española,* cuyo Comité Académico estuvo formado por José Luis Martínez Rodríguez, Rebeca Barriga Villanueva, Eulalio Ferrer, Ángel Martín Municio y José Manuel Blecua, se dividió en cinco secciones: el libro, la prensa, la radio, la televisión, el cine y las nuevas tecnologías, coordinados respectivamente por Jaime Labastida (director general de siglo XXI Editores), Bernardo Díaz Nosty (Catedrático de periodismo de la Universidad de Málaga), Elsy Manzanares (Coordinadora de proyectos centroamericanos de la Federación Internacional de Periodistas), Alejandra Lajous (directora general de Canal Once TV de México), acompañada en la coordinación de la televisión por Magdalena Acosta (directora de Adquisición de Programas Extranjeros y Relaciones Internacionales de Canal Once TV de México), Reynaldo González (director de la Cinemateca de Cuba) y Daniel Martín Mayorga (director de Relaciones Institucionales de Telefónica de Argentina).

El tema elegido, «La lengua y los medios de comunicación», no podía ser más acertado, ya que, si por un lado, las industrias de la lengua, entendidas en su sentido más amplio, se han convertido en uno de los factores más dinámicos de la economía y de la cultura de nuestro tiempo, no es menos cierto que existe una cierta incomunicación entre los investigadores de la lengua española y los periodistas, los que día a día hacen uso de nuestro idioma en sus medios de comunicación. Juan Luis Cebrián, uno de los periodistas participantes en el Congreso, destacó en su intervención dos de los escollos que dificultan las relaciones entre ambos gremios que deben estar condenados a entenderse: las quejas de los lingüistas por el maltrato que los periodistas infligen al idioma son a menudo excesivas y arrogantes; y por otro, la actitud vanidosa de los periodistas que les lleva a descuidar no sólo el lenguaje, su herramienta básica de trabajo, sino el estudio del mismo y su propia formación, que debe ser permanente. El Congreso de Zacatecas consiguió lo que para muchos era un imposible: reunir en un mismo foro a directores de periódicos, responsables de cadenas de televisión y de radio, directores de cine, escritores, académicos, editores, profesores de Universidad, responsables políticos y del mundo empresarial, hasta un total de algo más de trescientos participantes con la intención de analizar los problemas y retos que la lengua española tiene abiertos en este final de siglo. Todos ellos en el impresionante salón del ex-templo de San Agustín de Zacatecas escucharon el día 7 los discursos del presidente mexicano

Ernesto Zedillo Ponce de León y de S.M. Don Juan Carlos I, Rey de España, así como las palabras de nuestros tres premios Nobel: las de Gabriel García Márquez, con la polémica ortográfica que más eco tuvo en las páginas de los periódicos, siempre ávidos de titulares, que en las mentes y el recuerdo de los congregados a escucharle; las de Camilo José Cela, que defendió el español «como la más eficaz de todas las armas»; y las de Octavio Paz, gracias a la tecnología de la televisión, que levantó a la lengua (cualquier lengua) al espacio que le pertenece más allá de las polémicas (mal) intencionadas de algunos; la levantó a la cúspide de la condición humana: «El lenguaje humano está abierto al universo y es uno de sus productos prodigiosos; pero igualmente, por sí mismo, es un universo. Si queremos pensar o vislumbrar siquiera al universo, tenemos que hacerlo a través del lenguaje. La palabra es nuestra morada: en ella nacimos y en ella moriremos. Ella nos reúne y nos da conciencia de lo que somos y de nuestra historia [...] A veces logramos entendernos con ella y así nos enriquecemos espiritualmente. Nos reconocemos incluso en lo que nos separa del resto de los hombres; estas diferencias nos muestran la increíble diversidad de la especie humana y simultáneamente, su unidad esencial. Descubrimos así una verdad simple o doble: primero, somos una comunidad de pueblos que habla la misma lengua, y segundo, hablarla es una manera entre muchas de ser hombre. La lengua es un signo, el signo mayor, de nuestra condición humana».

Como complemento de cada una de las cinco secciones en que el Congreso dividió sus trabajos se organizaron al final de cada una de los días del Congreso mesas redondas plenarias, en donde se trataron grandes temas que están por encima de las preocupaciones concretas de cada uno de los sectores analizados: «Las Academias de la Lengua y los medios de comunicación», «La dimensión internacional de la lengua española» y «Los medios de comunicación y el futuro de la lengua española», en las que participaron Luis María Anson, Juan Luis Cebrián, Juan Gustavo Cobo Borda, Arrigo Coen, Humberto López Morales, Rafael Molina Morillo, José María Pérez Gay, José G. Moreno de Alba, Odón Betanzos, J. Bruce Novoa, José Luis González Quirós, Álvaro Mutis, Jacobo Zabludovsky, José Manuel Blecua, así como los coordinadores de cada una de las secciones del Congreso.

Además de las distintas ponencias y comunicaciones presentadas (algo más de un centenar), se ofrecieron análisis novedosos en diversas mesas redondas temáticas; entre todas destacamos «La lengua española en la formación del periodista», en la que participaron José Manuel de Pablos, Héctor Schmucler y Javier Fernández del Moral y «El guión cinematográfico» en la que se reunieron los directores de cine José Luis Garci, Antonio Giménez Rico y Antonio Mercero, junto a los escritores Hugo

Hiriart y Mario Onaindía, moderados por el director de la Cinemateca de Cuba, Reynaldo González.

Uno de los aspectos más interesantes del Primer Congreso de la Lengua Española consistió en la presentación de proyectos que hicieron posible que tantas palabras, análisis, críticas y buenas intenciones oídas en estos días, se concretaran. En concreto los proyectos presentados fueron los siguientes: *Formación del Centro de Promotores de Lectura* (presentado por Germán Carnero y Norma Romero); *Proyecto Zacatecas (Coordinación de propuestas acerca de los aspectos grafemáticos de la Lengua Española)* (por José G. Moreno de Alba, Alberto Gómez Font, Alex Grijelmo y Humberto López Morales), el *Proyecto especial de doctorado hispanoamericano sobre ciencias de la información* (por José Manuel de Pablos), el *Máster de Comunicación de la Ciencia de la Universidad Complutense de Madrid* (por Ángel Martín Municio y Javier Fernández del Moral), el *Museo de la Palabra* (por Carlos Enríquez Consalvi, ex responsable de la emisora de la guerrilla salvadoreña «Radio Venceremos»), *Telesecundaria* (Omar Chachona Burguete y Jorge Velasco), *Vamos a entendernos* (por Máximo Mewe), *Biografía de una lengua* (por Magdalena Acosta), *Sistema de colecta y difusión de terminología científico-técnica* (por Ángel Martín Municio y Daniel Prado), *La Revolución del Hipertexto: un nuevo tipo de enciclopedia lingüístico-literaria en el marco del cambio de paradigma del episteme contemporáneo* (por Élida Lois), *Proyecto Fénix* del Instituto Cervantes (por Agustín Vera), el *Proyecto Infoamérica* (por el Bernardo Díaz Nosty y Teodoro León Gross), y por último, se dio a conocer uno de los proyectos más ambiciosos del Instituto Cervantes: el *Centro Virtual*, presentado por José Antonio Millán.

La clausura del día 11 de abril estuvo dedicada de nuevo a los discursos: el de agradecimiento del gobernador del Estado de Zacatecas, del secretario de Educación Pública de México, Miguel Limón, y del director del Instituto Cervantes, Santiago de Mora y Figueroa, marqués de Tamarón. Pero también se escuchó la voz de Agustín Redondo (Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas), quien recordó a los miles de personas que, sin pertenecer al mundo hispánico, tienen en el español y en la cultura hispanoamericana su lengua y su cultura: los hispanistas que por todo el mundo defienden, divulgan y estudian en español; y la del expresidente colombiano Belisario Betancur, quien no sólo remarcó el éxito del Congreso sino que aprovechó para pedir que Cartagena de Indias fuera la sede del Segundo Congreso de la Lengua Española.

En esta misma sesión, José Manuel Blecua, como secretario del Comité Académico, leyó las conclusiones en las que se retomó la idea del Belisario Betancur de crear un espacio común del libro, por lo que se

promoverá su aprobación en la próxima Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de Hispanoamérica, y por otro lado, la constitución de una Comisión Permanente que deberá decidir el lugar, fecha y contenido del Segundo Congreso Internacional de la Lengua Española, dado el éxito de este primer encuentro.

José Manuel Lucía Megías



NUMERO 50 (Mayo-Junio 1997)

TRES DIAS CON GABO
Silvana Paternostro

FRANKENSTEIN: AUTOPSIA Y ESPEJO
Mario Merlino, Mario Perniola, Sergio Olivari, Rosa Pereda, Pilar Pedraza, Ana Rossetti, Mariano Navarro

Fernando Bergamín Arniches, Ignacio Gómez de Liaño, Edgar Morin, Ryszard Kapuscinski, Arne Ruth

Manuel Barrios Casares • Jacinto Luis Guereña • Gustavo Martín Garzo • Jorge Volpi
Marcos Ricardo Barnatán • José María Parreño • Salvador Clotas • Román Gubern
Oscar Scopa • Juan Villoro • Angiola Bonanni • Wilhelm Schmid



NUMERO 49 (Marzo-Abril 1997)

VOLVER A MAQUIAVELO
T. S. Eliot

EL MITO DIGITAL
Edgardo Oviedo, Claude Gueguen, André Gauron, Carlos Ruiz, Guillermo Herranz, Eladio Iglesias, Angel Vidal, Gerd Paul, Peter Noller, Fred Forest

Agnes Heller, Michael Ignatieff, Laura Freixas, Antonio Cascales, Felipe Hernández Cava, Pedro Luis de Gálvez, Diego San José

A. Muñoz Molina • Pedro Zarraluki • A. García Ortega • Soledad Puértolas
Javier Alfaya • M. A. Molinero • R. Irigoyen • María Navarro
J. A. González Sainz • Wilhelm Schmid
Angiola Bonanni • Rosa Pereda

Suscripción 6 números:

España:		4.200 ptas.
Europa:	correo ordinario	4.850 ptas.
	correo aéreo	6.700 ptas.
América:	correo aéreo	7.850 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 2.° dcha.
Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid

En Internet:
http:www.arce.es/Letra.html

Festivales en España: la música también veranea

Es muy posible que la aseveración aventurada a modo de subtítulo sea asimismo cierta para la gran mayoría de los demás países europeos. Pero en España, a la que voy a circunscribir este artículo, se me antoja más notoria. Aludo, para ser más claro, a ese fenómeno poco justificable que consiste en que tan pronto se llega a los aledaños del verano se produce en nuestro territorio, con carácter general, una disminución drástica de la oferta de música culta. En muchos lugares, hasta se cierran las «tiendas». Así sucede, sin ir más lejos, con el Auditorio Nacional de Madrid, que echa los candados a cal y canto durante julio y agosto.

Soy lo bastante viejo como para poder dar testimonio directo de cómo los veranos españoles se convertían en auténticos páramos en lo que a poder disfrutar de audiciones musicales se refiere. Hablo de la década de los años cuarenta, y aun de las dos siguientes, con las excepciones a que luego aludiré. Es cierto que tampoco en el resto de las estaciones estaban nuestras ciudades por aquellas calendas civilizadamente abastecidas en lo que a alimento musical atañe, pero heroicos esfuerzos de ciertas beneméritas sociedades o asociaciones filarmónicas conseguían sacar los inviernos de algunas de ellas de situaciones tercermundistas.

El movimiento dirigido a dotar a las etapas veraniegas de algunos focos en los que poder, siquiera con viaje de por medio, satisfacer aficiones musicales que no saben de vacaciones, tuvo en nuestro país una clarísima pionera: la «Quincena Musical Donostiarra» de San Sebastián. En efecto, desde el mismo año de 1939 en que terminó nuestra guerra civil, la «Quincena» ha venido un verano sí y otro también –con uno solo en blanco– convocando a propios y extraños. Su condición de «adelantada» no puede discutírsele. Luego, hasta pasados trece años, o sea hasta 1952, no surgen los otros dos festivales –éstos denominados ya así– que merecen atención retrospectiva: el de Granada y el de Santander. Verdad es que en el también lejano 1962 iniciaron su andadura otras dos pruebas, las «Semanas de Música Religiosa» de Cuenca y el Festival de Barcelona; pero, otoñal éste y de Semana Santa aquélla, se salen en rigor de los límites veraniegos dentro de los que quiero mantenerme en este trabajo.

En todo caso, sí resulta de justicia poner a todos los eventos mencionados nombres y apellidos. Porque su puesta en marcha se debe en buenísima parte a los esfuerzos generosos e ilusionados de personas muy concretas y determinadas: Francisco Ferrer en San Sebastián; Antonio Gallego Burín y Antonio de las Heras en Granada; Ataúlfo Argenta y Manuel Riancho en Santander; Manuel Capdevila en Barcelona y Eugenio López y Antonio Iglesias en Cuenca. En cualquier caso, debe insistirse en que las motivaciones que empujaron estos nacimientos no fueron de la misma naturaleza de las que hicieron surgir, en su momento, los festivales de Salzburgo, Bayreuth o Prades, por citar unos ejemplos señeros. Entre nosotros no se perseguía honrar el nombre y la obra de un compositor o un intérprete en el que había sido su ámbito vital, sino proporcionar alguna música en vivo que mereciera la pena en lugares y en época en los que se pudiera paliar, con las mayores audiencias posibles, la falta casi absoluta de ella.



Ha llovido mucho, no ya desde la aparición en 1939 de la «Quincena Donostiarra», sino también desde el momento, 1962, en que fueron creadas las muestras de Cuenca y Barcelona. Y, claro es, en tan amplios lapsos se han sucedido vaivenes de todo tipo en las cinco pruebas de arranque. Y nacimientos de otras. Y desapariciones de algunas. Las que de esas cinco primeras nacieron con intención ecléctica o polivalente (todas, excepto Cuenca) han sufrido muy importantes altibajos en la categoría y relevancia de sus programaciones, tras sendas fases iniciales de envidiable brillantez. Hasta el punto de que –centrándonos, insisto, en las citas veraniegas– tanto Granada como San Sebastián y Santander han pasado por momentos de peligro para la continuidad misma de sus concentraciones veraniegas. Y ello, con todo y ser miembros destacados de la muy prestigiosa Asociación Europea de Festivales de Música que crearon en enero de 1952 (recuérdese: el año en cuyo verano arrancaron los Festivales de Granada y Santander) Igor Markevitch y Denis de Rougemont, presidente de la Asociación éste último, por cierto, durante más de treinta años.

Pero no es el objetivo de este artículo el de pedir cuentas a gestores precedentes, ni el de subrayar fallos, ausencias o deficiencias en programaciones pretéritas, ni siquiera el de censurar la escasa atención general que merecieron durante muchos años nuestra música y nuestros músicos. Se trata sencillamente de ofrecer una panorámica de lo que son los principales festivales españoles en este verano de 1997, y de cómo nuestros aficionados –muchos de ellos viajando, como antes– pueden seguir satisfaciendo su afición en esa época. No subrayar fallos o deficiencias

pretéritas, decía. Más es. Antes de entrar en la relación de los festivales más destacados que enriquecen nuestro veraneo, es justo aclarar que las tres convocatorias llamémoslas históricas han superado en estos momentos cualquier bache precedente de los que genéricamente se ha hecho mención más arriba –tanto la «Quincena Donostiarra» como los Festivales de Granada y Santander, pero especialmente la primera–, y pueden pasar cualquier examen comparativo con excelencia o, al menos, con dignidad máxima. Lo que, como siempre, también se debe a personas concretas. De que en la «Quincena» se haga un ciclo de música del siglo XX, se atienda como es debido a la música y a los músicos españoles en general y vascos en particular, se den oportunidades a jóvenes intérpretes, se haya recuperado la ópera, se celebren sesiones de estudio y encuentros, etc., etc., «cúlpese» a José Antonio Echenique, su director. Como el vuelco que ha dado en un par de años en cuanto a orden e interés programador el languideciente Festival de Granada debe atribuirse a quien ahora lo dirige, Alfredo Aracil, y el pulso recobrado por el de Santander después de las no menos laguidecientes ediciones últimas de la Plaza Porticada y el inseguro comienzo en 1996 del Palacio de Festivales debe agradecerse a la por segunda vez decisiva mano de José Luis Ocejo.



Si nos decidimos por fin a pasar revista, aunque sea sin exhaustividad, a los festivales de música culta que se suceden en el trimestre julio/agosto/septiembre en nuestro país, nos encontramos con que es el de Granada el primero en orden cronológico: se abre el día 20 de junio y se clausura el 6 de julio. Llama un poco la atención en él, a primera vista, que apenas cuente para sus actividades el Auditorio Manuel de Falla, tan largamente esperado. Sus razones habrá, como asimismo existirán para incorporar a su ya inigualable panoplia de escenarios algún otro como la azotea del Palacio de Congresos. Pero vamos ya a la relación prometida:

Festival Internacional de Música y Danza de Granada (20 de junio a 7 de julio). De carácter multiforme, acopla esta cuadragésima sexta edición, subtitulada «Puntos de encuentro», hasta doce epígrafes distintos que van desde la música sinfónica del Palacio de Carlos V, con la Sinfónica de Hamburgo y el Orfeón Donostiarra, con Gómez Martínez y Sainz Alfaro, hasta las citas flamencas del Corral del Carbón, el Sacromonte o el Albaicín; desde la danza del Generalife y de la azotea mencionada antes, hasta los recitales de órgano; desde los cafés-concierto del teatrillo del Hotel Alhambra, con el piano de Rodrigo y de Ernesto Halffter, hasta los homenajes en Arrayanes a Cassadó y a Segovia. Sin

que falte tampoco la presencia de la música de nuestro tiempo, ni los estrenos absolutos (de Richard Strauss y Joan Guinjoan).

Verano Musical de Segovia (3 de julio a 4 de septiembre). Sucesor, en cierto modo, de las «Semanas» instituidas por la desaparecida Comisaría de la Música, y paralelo al Festival Joven de Música Clásica que se celebra bajo la misma batuta organizadora de la «Fundación Don Juan de Borbón» entre el 6 y el 30 de julio, ha llegado este verano a cotas tales en su oferta, que ni siquiera una mínima síntesis cabe ensayar de su prieto y variadísimo contenido. Baste decir que arranca con «negros espirituales» y se clausura con Palestrina, Victoria, del Encina y de Lasso; y que, en lo nuestro de hoy, hay estreno-encargo (de Jorge Fernández Guerra) y «retrato» artístico (de Mauricio Sotelo).

Festival del Castillo de Perelada (11 de julio a 20 de agosto). Llega este festival el presente año a su décimo-primera singladura; que también inclina su balanza cuantitativamente a lo escénico-musical: ópera *(El holandés errante* y *El rapto en el serrallo),* cantata escenificada *(El martirio de San Sebastián),* ballet *(Giselle)* y espectáculo vanguardista de Carlos Santos *(La pantera imperial).* Pero no sólo ésto. Hay también importantes ejemplos sinfónico-corales (la *Novena* y *Un requiem alemán)* y de cámara (Alicia de Larrocha y el Cuarteto de Tokio), así como recitales deslumbradores (Teresa Berganza, Kraus, Aragall y Rostropovich).

Festival Internacional de Música y Danza de Santander (1 de agosto a 2 de septiembre). De corte polivalente y ecléctico –en rigor como todos los aquí tratados–, insiste esta XLVI edición del Festival cántabro en ofrecer ópera (*La bohème,* con la Freni, y *El holandés errante,* ésta en coproducción con Perelada), previo algún retoque en un Palacio de Festivales poco apto hasta ahora para el género. Por lo demás, continúa la muy provechosa descentralización regional para la música de cámara y las «peligrosas» novedades, así como el enriquecimiento de la prueba con las actividades concordantes de la Fundación Albéniz y su Escuela Superior Reina Sofía. Hay profusa atención a los aniversarios (Schubert, Mendelssohn, Brahms, Donizetti, Bononcini, Leclair, Quantz, Mompou y Sorozábal); presencia de excelentes orquesta y maestros (nuestra Nacional, con Frühbeck; Nacional Polaca, con Wit, Concertgebouw, con Chailly, y la Scala, con Muti) y hasta un par de estrenos absolutos (Igoa y Sanz).

Quincena Musical Donostiarra de San Sebastián (8 de agosto a 1 de septiembre). Como no podría ser menos, el gran Orfeón Donostiarra, con su titular José Antonio Sainz Alfaro a la cabeza –presentes también ambos en todos los festivales hasta aquí reseñados–, son los protagonistas principales en este año de su centenario. Pudo escuchárseles en Cherubini, Verdi, Mendelssohn, Sorozábal y en un variado programa en

Anoeta. En otro orden de cosas, será suficiente afirmar que la gran labor renovadora, expansiva y planificadora de Echenique a que se ha hecho referencia en el cuerpo de este trabajo, continúa presente y bien presente. Ópera, música actual, con estrenos, jóvenes intérpretes y «encuentros», incluidos. Quizás deba subrayarse, por su originalidad, el ciclo que se dedica este año a «La música y la Compañía de Jesús en los siglos XVIII y XIX».



Cabría seguir con estas síntesis, pero ni ellas son posibles ya en un espacio que no es elástico. Recordemos en todo caso –y perdón por los que a buen seguro se quedan en el tintero– a los festivales de Torroella de Montgrí (28 de junio a 26 de agosto), al de Música Española de León (4 a 21 de julio), al Internacional de Música de Palencia (26 de julio a 14 de agosto), al Verano Musical de La Alta Ribagorda (julio y agosto) y, sobre todo, por más que la última semana de septiembre no sea ya verano, al Internacional de Música Contemporánea de Alicante, modelo en su género y prolífico en las doce ediciones que lleva de vida en el alumbramiento de nuevas partituras y nuevos nombres.

Leopoldo Hontañón

1918

8 de març. — Com que hi ha tanta grippe,
de clausurar l'Universitat. D'ençà d'aquest fe
germà i jo vivim a casa, a Palafrugell, amb
lia. Som dos estudiants desvagats. Al meu germà,
aficionat a jugar al foot-ball — malgrat haver-s
un braç i una cama — el veig purament a les
repàs. Ell fa la seva vida. [redacted]
tirant. No enyoro pas Barcelona i menys l'Uni
vida de poble, amb els amics que hi tinc, m'agra
A l'hora dels postres, a dinar, apareixen a
gran plata de crema cremada i un pa de pessic
flonjo, daurat, amb un polsim de sucre ingràvid
mare em diu:
— Ja saps que avui fas vint-i-un anys?
I en efecte: seria absurd de discutir-ho: avui em
-un anys. Dono una ullada circular. El meu p
en silenci, en un estat de perfecta normalitat.
mare no sembla pas estar tan nerviosa com sol
ment estar. Com que en aquest país només es
ents, la presència del pa de pessic i de la crem
em malfiar. Em pregunto si han estat elaborats
realment el meu aniversari o per recordar-me que
els primers anys és absolutament negatiu, franca
aquest vetlle — penso — és tan natural! Tenir fills
incògnita, de nebulosa, ha d'ésser molt des
la meva frivolitat, però, és tan gran, que ni el
consciència plantejat per les llaminadures es
nitar que trobi el pa de pessic saborosíssim i
teralment exquisida. Quan me'n serveixo
aumenta d'una manera visible. ¡Vint-i-
la família! Cosa curiosa i complicada...
A mitja tarda es posa a ploure — una pluja f
cendrada, pansada. No fa gens d'aire. El cel,
ents caure la pluja sobre la terra i els arbres
una fressa sorda i llunyana — com la
Pluja de març,
mesura que va caient la tarda, el cel, de
una d'un blanc de gasa — lívid, irreal.
sant sobre els teulats, hi ha un silenci espès,

Manuscrito de *El quadern gris* de Josep Pla

BIBLIOTECA

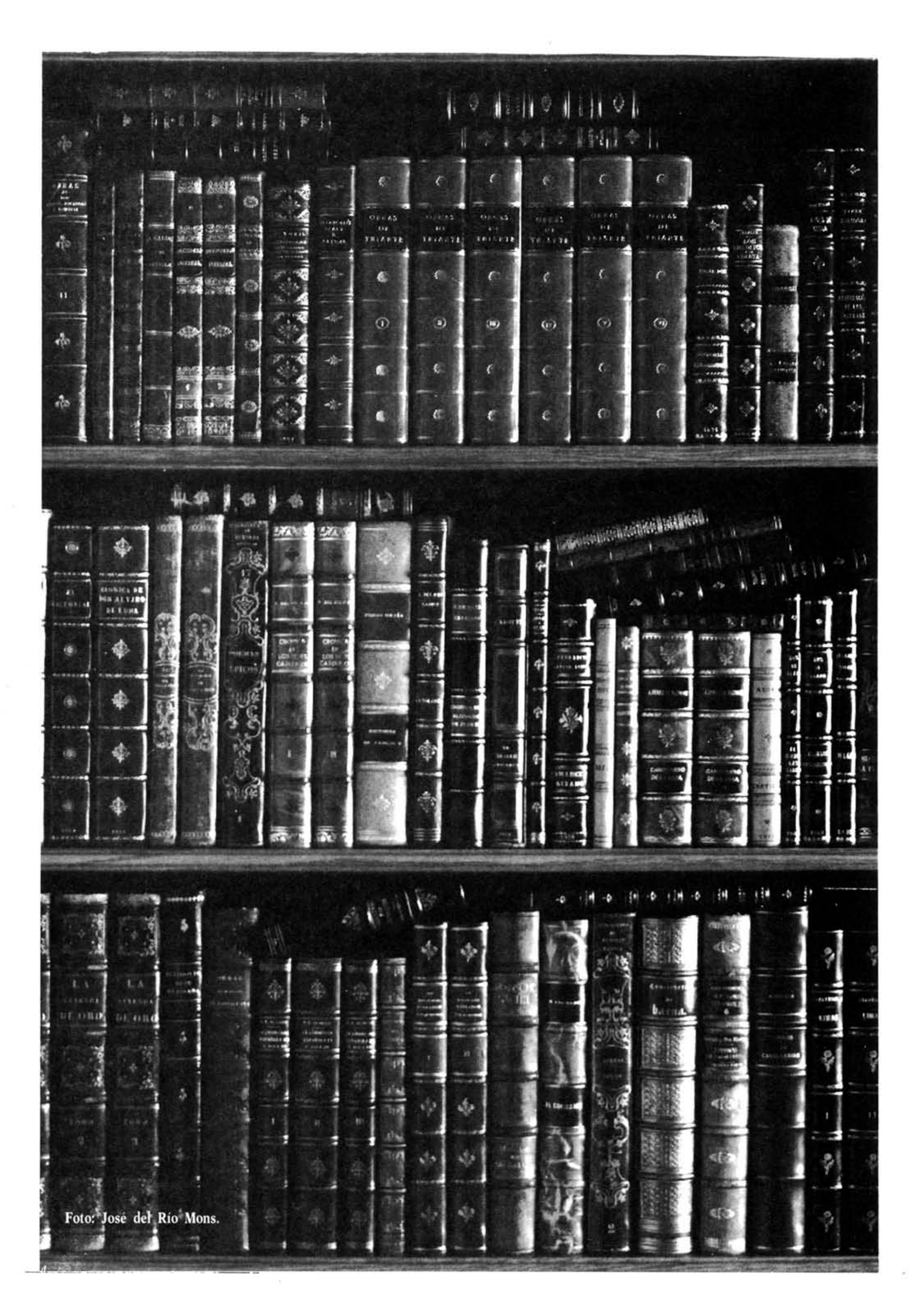


Foto: José del Río Mons.

El erotismo de Vargas Llosa

En la narrativa de Vargas Llosa el componente erótico tiene una presencia, a simple vista, notoria. Pero conviene no confundirse. Ni «las bellaquerías» de los cadetes ni las novelitas sucias de Alberto, ni el pequeño mundo de la «Pies dorados» en *La ciudad y los perros* se encuadran justamente en el auténtico erotismo. A partir de aquí podríamos ir separando los aspectos en que la sexualidad está al servicio meramente de lo testimonial, de la *tranche de vie,* herencia del realismo y el naturalismo, y aquellos otros sustancialmente independientes de esa condición ancilar, es decir, los que con propiedad pueden determinar (otra cosa es que lo consigan) la condición erótica de un texto.

Revisar desde este arranque tan complejo tema, cargado de sutilezas, resulta demasiado intrincado, pero basta una mirada rápida para saber que la obra del peruano ofrece dentro de él hitos gloriosos. Tres de ellos, anteriores a la novela de la que ahora nos ocupamos, supongo que indiscutibles, son *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *Elogio de la madrastra* (1988). Claro está que la lista puede completarse si atendemos a piezas secuenciales de otras.

Se abre aquí una promisoria investigación que podría empezar por indagar si Vargas Llosa no quedó atrapado por la «pureza» del erotismo en los libros de caballerías que con tanto entusiasmo frecuentó cuando era un joven estudiante en el Madrid de 1958. Su devoción por *Tirant lo Blanch,* ese pariente de Calisto, seguramente tiene mucho que ver con la que le merecieron las sabias estrategias amorosas de muchos otros héroes y heroínas de este ciclo. Previsiblemente, a partir de aquellos tiempos, Vargas Llosa aprendió a navegar bien por los asombrosos mares de la literatura erótica española, objeto, por otra parte, de una sólida bibliografía crítica. Pero no estamos señalando al decir esto ninguna dependencia literaria limitada en un hombre de tantas singladuras: ya para entonces, por ejemplo, había leído en Lima la colección *Les maîtres de l'amour* editada por Apollinaire, según declara en la entrevista que el 3 de julio de 1988 le hizo en *El País* García Berlanga.

De *Elogio de la madrastra* opinamos en su momento que era «una inteligente obra menor». Lo que era imprevisible –aun conociendo la tendencia de su autor a las construcciones 'en abismo' y a lo que él llamó, en su fundamental libro sobre García Márquez, 'canibalización' de materiales– es que aquella especie de 'divertimento' fuera a enriquecerse en una amplificación tan espléndida como *Los cuadernos de don Rigoberto**. Pero no sólo es eso: por razones que

* *Alfaguara, Madrid, 1997.*

ya no deberían sorprendernos, el presente reinventa el pasado, esta novela reescribe a aquélla, la magnifica, la hace otra.

No hay, además, solución de continuidad entre ambas fabulaciones. El Fonchito angelical y diabólico, el candoroso Luzbel de *Elogio de la madrastra,* que ha consumado la seducción de la segunda esposa de su padre –la sensual Lucrecia, cuarentona dispuesta a defender indefinidamente los privilegios de la carne– causa de la separación del matrimonio, continúa incansable su asedio a la frágil madrastra en *Los cuadernos de don Rigoberto.* Quien no conozca la novela anterior se sentirá largamente intrigado por la causa del enojo de Lucrecia –la revelación del caso, *bona fide,* del imprevisible Fonchito–, enojo manifiesto desde la primera página y no desvelado hasta que la novela ha avanzado un largo trecho. Es evidente que el narrador podía haber mantenido la razón de ese disgusto como dato escondido hasta el final, pero se trataría de un efectismo, aunque legítimo, algo elemental, al que en cierto momento renuncia para mostrar su capacidad de sostener la intriga con todas las cartas boca arriba. Entre tanto, don Rigoberto, el despechado padre, comparece en esta segunda historia como un hombre dispuesto a la reconciliación suscitada ante todo por la atracción inefable que Lucrecia ejerce sobre él y que le hace sobrellevar gozosamente las ocasionales infidelidades, a cuya inducción incluso a veces no es ajeno, de la voluptuosa dama. Las cartas anónimas de Fonchito, que falsifican supuestos mensajes amorosas entre padre y madrastra, finalmente admitidos como válidos, propiciarán el reencuentro feliz del trío. Justiniana, la sirvienta adyuvante, de la soberbia estirpe de las comedias clásicas de enredo, prolonga también intensamente sus servicios, incluyendo los lésbicos, a Lucrecia, y sus perplejidades nada inmunes al hechizamiento ejercido por el niño en la segunda novela.

Si en *Elogio de la madrastra,* suscitada en cierto modo por una propuesta de colaboración del pintor peruano Fernando de Szyszlo, una serie de seis cuadros reproducidos al comienzo de otros tantos capítulos motivaban interpretaciones eróticas en torno, en varias ocasiones, a las vivencias de Lucrecia, versatilmente convertida en personaje mitológico o de otros ilustres rangos, en *Los cuadernos* encontraremos como *Leitmotiv* que articula las fantasías de Fonchito las pinturas del austriaco Egon Schiele, pertinazmente evocado por el rapaz, frecuentemente como anzuelo de variadas tentaciones para Lucrecia y Justiniana. Por otra parte, el mundo de la cultura irrumpe a través de muchos otros cauces en la novela tan desbordantemente que nos llega a hacer cuestionar lo verosímil de la erudición de este don Rigoberto, alto ejecutivo de seguros, aficio-

nado a las cenestesias menos sutiles hasta el grado de lo escatológico, y de índole inequívocamente «huachafa».

El narrador no pretende deshacer ni ésta ni ninguna otra objeción razonadamente; simplemente nos hace introducirnos, con la admirable trampa del arte de contar, con su incuestionable capacidad para cambiar registros, en un mundo donde todo en el fondo es jovialmente válido. Ya en el terreno de la «fe poética», si no nos convence, nos deja inermes y fascinados ante la singular justificación de don Rigoberto para mantener inalterable el límite de sus 4.000 libros, la prelógica del fetichismo de los nombres, la soberanía de lo literario ante el culto a la madre Natura, la visión menguada del deporte, la exaltación de las fobias, el derecho de Lucrecia a jugar a la prostitución, la fiesta sin inhibiciones de los sentidos, la legitimidad de los anónimos... Todo, en fin, lo que emana de dentro y fuera de los cuadernos del concienzudo anotador, observador infatigable, nuevo escriba vargasllosiano emparentado, por el placer de la palabra, con el Pedro Camacho de *La tía Julia* y con *El hablador,* a quien, en el peor de los casos, salva la irrefutable máxima de Hölderlin que, con otra de Montaigne, sirve de lema a la novela: «El hombre es un dios cuando sueña y apenas un mendigo cuando piensa».

Luis Sainz de Medrano

Lazos de comprensión[1]

Los antólogos, o sus editores, tienen por costumbre proclamar que lo que ofrecen no ha sido realizado antes. «Esta rica producción literaria», dice de la poesía latinoamericana la presente antología, «no ha sido reunida nunca en un solo volumen que intentara dar cuenta de su diversidad al tiempo que de sus practicantes más destacados... hasta ahora.» Sí, es más amplia que (digamos) el *Penguin Book of Latin American Verse,* inteligente compilación preparada por Enrique Caracciolo-Trejo a principios de los años setenta, pero, ¿hasta qué punto la mejora en términos de diseño o presentación? Para comenzar por el comienzo, la portada de la antología de Penguin reproduce el mural *América antes de la conquista* de Diego Rivera, oportuna referencia a un aspecto histórico de la América precolombina. La portada de la antología de Stephen Tapscott exhibe un cuadro abstracto de Fernando de Szyszlo, lo que parece sugerir que la pintura latinoamericana, al igual que la poesía, ha dejado atrás las preocupaciones más o menos étnicas de Rivera para entroncar con las co-

[1] *Stephen Tapscott (ed.),* Twentieth-Century Latin American Poetry, *Texas University Press, Austin, 1996, 418 pág.*

rrientes artísticas internacionales. Sin embargo, el mural de Rivera posee una suerte de áspera vitalidad, mientras que el cuadro de Szyszlo sugiere únicamente que el artista ha observado las lecciones de Mark Rothko.

La edición de Penguin venía introducida por Henry Gifford quien, con excepcional nervio y gracia estilística, repasa este vasto territorio en menos de diez páginas (un molde ciertamente ajustado) y logra dar una idea de su historia, tanto española como portuguesa, identificando algunos de sus ejemplos cimeros. Entre ellos se incluían el nicaragüense Rubén Darío, cuyo estilo modernista nació en desafío al mortal formalismo español del diecinueve; José Hernández, que celebra la vida del gaucho en *Martín Fierro,* «obra pintoresca o exótica más que inevitablemente argentina»; el chileno Pablo Neruda, con su uso constante del oxímoron y sus panorámicas whitmanianas; y el peruano César Vallejo, cuya escritura explota un filón híbrido, a medias español e indio.

La introducción de Tapscott, con más del doble de páginas, es a veces opaca: sus palabras favoritas son *oneiric* (onírico) y *thematics* (temáticas, por «temas»). Una suerte de nerviosa cortesía hacia el lector engendra un gusto por la palabrería, como cuando se permite dudar sobre su particular acercamiento histórico y estilístico al tema, y luego sopesa la cuestión en voz alta. Con el fin de poner un poco de orden, el ensayo se deshace en una lista de «características» precedidas por una mancha ominosa que busca llamar la atención del a estas alturas desconcertado lector. Las imágenes son mortecinas e incluyen referencias a «ventanas emocionales» y «ojos políticos». Octavio Paz, «un punto de consolidación que permite mirar hacia adelante y hacia atrás», no es una «meta» sino un «mojón en el camino». Con ingenua franqueza, Tapscott agradece a uno de sus colaboradores «sus consejos... sobre mi prosa». Otro, comenta, «me recordó en ciertos momentos clave que me había embarcado en esta empresa por puro placer». Algo de este placer se disipa en el instante en que Tapscott trata a toda costa de situar a los poetas en relación con los innumerables *ismos* de la escena literaria latinoamericana (lo que nos proporciona, incluso, un breve acceso al estridentismo). Caracciolo, en este apartado, es superior, pues confina la historia de los ismos a un apéndice al final del volumen.

¿Pero qué hay de la selección de los poemas y la calidad de las traducciones? La antología incluye, en total, 85 poetas y más de 400 poemas. Esto ya es una mejora, sin duda, a pesar de la calidad variable de las versiones inglesas. Tapscott está versado en las traducciones ya publicadas y se inclina por escoger un amplio abanico de trabajo realizado por poetas y no solamente por versificadores elegidos para la ocasión (de estos también hay algunos). Entre las

traducciones más distinguidas se encuentran las de Samuel Beckett (lástima su debilidad por el hipérbaton), Elizabeth Bishop, Paul Blackburn, Robert Bly, James Merrill, W. S. Merwin, Eliot Weinberger, William Carlos Williams, James Wright. Una traductora que desconocía, Virginia de Araújo, produce equivalentes llenos de vida del portugués de Carlos Drummond de Andrade, espléndido poeta que a su vez tiene mucho en común con las evocaciones de la vida familiar del gran mexicano López Velarde y de otro brasileño, Manuel Bandeira, en su «Evocaçaaccento de Recife».

Uno de los genuinos placeres de esta antología es encontrar, lado a lado con los originales, versiones inglesas en lo que, sin duda alguna, es verso. Esto no suele ocurrir cuando el antólogo debe encontrar traductores para tantos poemas. Para empezar, el traductor debe identificarse con el poeta original, al menos por un tiempo, y a su vez aceptar el desafio técnico del poema e igualar la calidad del verso original. Renato Poggioli, en su ensayo «The Added Artificer» (incluído en *On Translation,* edición de Reuben Brower, 1959), resumió de este modo el proceso: «Lo que impulsa al verdadero traductor es ... una afinidad electiva: siente la atracción de un contenido tan llamativo que acaba superponiéndolo a un contenido propio. Ello le permite canalizar este contenido en una forma, si no propia, al menos compatible.» Esto se parece al ideal enunciado con un toque de exageración barroca por el Earl of Roscommon en su *Essay on Translated Verse* (1684):

Then seek a Poet who your way do's [bend
And chuse an Author as you chuse a [Friend.
United by this Sympathetick Bond
You grow Familiar, Intimate and [Fond;
Your thoughts, your Words, your Stiles, your Souls agree,
No longer his Interpreter but He[2].

Los problemas surgen cuando la forma no es, en palabras de Poggioli, «compatible con el traductor», y esos «lazos de comprensión», a pesar del obediente esfuerzo del intérprete, se niegan a crecer «en compañía íntima y familiar». Rubén Darío, que prácticamente inventó la poesía latinoamericana al engullir a Gautier, Hugo, Hérédia, Verlaine, Poe, Villiers de l'Isle Adam, Rimbaud, Lautréamont y otros en su ávida busca de sorpresa y metamorfosis, erige ante el traductor una barrera impenetrable; ¡a ver quién se atreve a convertirse en intérprete y compañero del alma de este hombre! ¿Cómo podría uno, de acuerdo con

[2] *Busca luego un poeta que guste de tu [senda*
Y escoge a un escritor cual si fuera un [amigo.
Hermanados por este lazo de comprensión
crecéis en compañía íntima y familiar.
Vuestras ideas, frases, modos, almas, [concuerdan:
y ya no eres su intérprete, pues en él te [conviertes.

la fórmula de Poggioli, superponer el contenido siempre movedizo de Darío a uno propio? La prisa impulsiva de su ritmo recuerda a Swinburne, aunque técnicamente sus poemas, en los que se revela como un inventor infatigable de rimas, sean mucho menos predecibles que los del inglés. La antología de Caracciolo evita este problema, ya que las versiones están en prosa. Tapscott emplea a un profesional, Lysander Kemp, que ha demostrado su valía en el pasado, pero que en esta ocasión prefiere inhibirse, entregando versiones «literales» que no difieren mucho de la prosa cortada. Imagino que la traducción habrá conservado algo del original, pero ese algo, sea lo que fuere, no es poesía. No pido un intento desesperado y fallido de antemano por reproducir las veinte estrofas rimadas de «Era un aire suave», pero el poeta/traductor debe capturar parte de ese brío que las rimas moldean y al que contribuyen con su propio fasto. En «Tarde del trópico» Darío utiliza un hermoso cuarteto con rima a-b-a-b, cuya línea final se compone únicamente de la palabra rimada. Las líneas finales de Kemp, lejos de ser más breves, superan en ocasiones a las tres restantes, lo que dinamita el mecanismo central del poema.

Darío murió en 1916. El primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros*, apareció dos años más tarde, pero la influencia de Darío es aún patente. En 1922, Vallejo ha encontrado su propia voz y publica *Trilce* (Henry Gifford dice de su título pseudonumérico que es «un trillón truncado... hecho prisionero por un trece roto e infausto»). Son diversos los poetas de habla inglesa que han intentado traducir estos complejos poemas. Hay algo profundamente idiosincrático o inaprensible en Vallejo, pero también una gran delicadeza. Dicha delicadeza recibe bastantes magulladuras en la versión de «Trilce XIII» elegida por Tapscott: estamos aquí ante un poema que requiere un gran tacto verbal si no queremos arrastrar su nítido encanto patético al terreno de lo trivial:

I'm thinking of your sex.
My heart simplified, I'm thinking of
[your sex,
faced with the ripe flank of the day.
I stroke your bud of pleasure, it's in
[season.
And an old awareness dies,
degenerated in brains.

La última línea está escrita en un lenguaje inexistente. El presente continuo de «I'm thinking» nos hace saber que estamos ante un proceso constante, mientras que el «pienso» del original español es más ambiguo y deja las connotaciones en el aire. El original habla de «el corazón», pero la versión inglesa reza «my heart»: el posesivo es un subrayado superfluo y fuerza un contraste con «your sex». La penúltima línea del poema lee: «Oh estruendo mudo». La última, quizás como encarnación del paso de clamor a mudez, invierte la precedente y produce un

verso casi impronunciable: «Odumodneurtse!» El traductor no se molesta en buscar un equivalente en inglés y simplemente reproduce la inversión original.

Vale la pena comparar esta primera estrofa con otra versión:

I think of your sex.
The heart simplified, I think of your
[sex,
before the ripe matrix of the day.
I touch the bud of happiness, it is in
[season.
And an ancient sentiment dies
decayed in the brain.

Este es el trabajo de un poeta, Tom Raworth, en la antología de Caracciolo. Mi única aportación ha sido dividir su prosa en versos. El resultado me parece superior a la versión poética incluída por Tapscott. Raworth, con razón, invierte «mute clamour» para dar «Ruomalcetum!» .

El primer libro del chileno Pablo Neruda, *Crepusculario,* apareció al año de salir *Trilce*. Lo que el lector comprende de inmediato al leer a estos dos poetas, con sus yuxtaposiciones surreales, es la enorme distancia que separa al inglés del español (el problema es que el inglés lo hace todo demasiado real):

Still—it would be lovely
to wave a cut lily and panic a notary,
or finish a nun with a left to the ear.
It would be nice
just to walk down a street with a
green switch-blade handy,
whooping it up till I die of the
shivers.

El traductor está decidido a extremar la violencia imaginativa del poema: el protagonista de Neruda remata a una monja de un golpe, lleva un cuchillo y no una navaja automática *(switchblade;* el adjetivo «handy» aparece sin razón alguna), no aúlla sino que grita, no muere de espasmos sino de frío. El traductor exagera en cada caso los efectos de Neruda. Esta torpeza es, quizás, menos dañina que en el caso de Vallejo: Neruda, aunque abarque más, como exigen sus imitaciones de Whitman, no es un poeta sutil. Es posible que el relativamente temprano *Residencia en la tierra* sea su mejor libro, aunque el gusto actual parece inclinarse por «Alturas del Machu-Pichu», que contiene pasajes impresionantes a pesar de sus excesos retóricos. Nada menos que tres traductores se reparten este poema en la antología de Tapscott.

Neruda es una presencia rememorada en Inglaterra. Vallejo parece habérsenos pasado por alto; su muerte en París en 1938 no está en nuestro calendario literario. Otra gran presencia, Octavio Paz, leyó hace poco más de un año ante un Queen Elizabeth Hall abarrotado con una energía sorprendente para un hombre de más ochenta años. Cuando Neruda leyó sus poemas en los años sesenta, muchos solían decir que no hacía falta saber castellano para entender lo que decía (una pobre concepción, en cualquier caso, de lo que supone el entendimiento). Nunca se podría decir lo mismo de Paz. El elemento rítmico, ritual, pervive en algunos

de sus poemas, pero gobernado por una inteligencia poética que le ha permitido renovarse década tras década. Las traducciones elegidas por Tapscott incluyen la versión de William Carlos Williams de «Himno entre ruinas» y la elegante reescritura de «La arboleda» firmada por Elizabeth Bishop y el propio Paz. Aparecen dos versiones de Weinberger, y yo habría incluido más. La lectura de sus versiones en el Queen Elizabeth Hall fueron prueba evidente de que posee un oído superior a la media en su atención simultánea a la música y el contenido. Lamenté no encontrar en estas páginas sus traducciones de otro mexicano, Xavier Villaurrutia (1903-1950), cuyo libro *Nostalgia de la muerte* ha traducido entero.

Una de las cosas positivas que pueden decirse de esta antología es que servirá de oportuno estímulo para leer a ciertos poetas latinoamericanos poco conocidos. Me sorprendió gratamente encontrar en sus páginas el trabajo de dos poetas argentinos prácticamente ignorados en Inglaterra e incluso en España: Alejandra Pizarnik, que acabó suicidándose en 1972, y Enrique Molina. Tuve un ataque de mala conciencia al ver el nombre de Xavier Villaurrutia. Su *Nostalgia de la muerte* figuraba desde hace años en mi biblioteca, pero su título me desanimaba. Al leerlo atentamente, me di cuenta de que Villaurrutia ha escrito algunos de los poemas homoeróticos más impresionantes desde Cavafis. No llega, sin embargo, a convertir Ciudad de Méjico en su Alejandría particular; por lo que a él concierne, los aztecas no existieron jamás. Sus principales lecturas son francesas (incluido un Rilke leído en traducción), lo que resulta en una cadencia española a un tiempo bella e imperiosa. Su obra maestra, «Nocturno de Los Ángeles», aparece aquí en una versión de Rachel Benson que no desmerece de las de Weinberger. Tapscott admite, con honestidad que le honra, que hay poetas ausentes que merecían un espacio en esta antología. Permítaseme nombrar a dos, omitidas pese a la decisión del antólogo de abrir el espectro hacia la poesía escrita por mujeres: la peruana Blanca Varela, y la mexicana Ulalume González de León. Esta última es una de las más brillantes traductoras de poesía inglesa; ha realizado, entre otras, una deliciosa versión del clásico de Lewis Carroll, «The Hunting of the Snark».

Juan Malpartida criticó en el número de febrero de 1991 de *Cuadernos Hispanoamericanos* la ignorancia mutua existente entre las literaturas española e iberoamericana (excepción hecha de algunos novelistas importantes y un par de poetas). También sacó a colación el problema de hasta qué punto un lector medio mexicano puede estar al tanto de lo que se escribe en Argentina y viceversa. Una antología como ésta nos da la oportunidad de ponernos al día, pero hay ya una nueva generación que pide permiso para hacerse oír.

Charles Tomlinson

Traducción: Jordi Doce

Insuficiencias de la memoria

En *La buena memoria*[1], un grueso libro de conversaciones de Fernando Fernán-Gomez y Eduardo Haro Tecglen, moderadas y transcritas por Diego Galán, se habla sobre todo de política, cine, teatro y mujeres. Estas conversaciones se llevaron a cabo en una *suite* del hotel Palace. Un actor y escritor (nacido en 1921), y un perodista y crítico de teatro (nacido en 1924), amigos desde la adolescencia, hablan de sus temas habituales. Los dos hablan como «viejos gruñones», con un humor que pareciera humilde en el caso de Fernán-Gómez, y con una seriedad recortada, ligeramente irónica, en el caso de Eduardo Haro. Los dos son hombres de una cierta cultura, mas leído el periodista que el actor, aunque ninguno de los dos tenga, como afirma el transcriptor, «una cultura sólida». No, no es precisamente la solidez lo que las caracteriza. Tampoco una «apabullante lucidez»; esas son cosas de la publicidad, a la que nos hemos acostumbrado tanto que ya no nos importa la ausencia de realidad tras ella. Yo no creo que lo mejor del libro sean sus poco lúcidas oberva-ciones sobre política, ni siquiera sobre mujeres, sino sus recuerdos, puntuales, de esto o aquello, y también algún dato de personajes o sucesos que vivieron y que la historia no recoge o que sólo ellos podrían contar. Este aspecto ya lo encontramos en las interesantes memorias de Fernán-Gómez *El tiempo amarillo.* Haro ya nos tiene acostumbrados en sus crónicas periodísticas a un pesimismo que el lector no puede creer, salvo que lo convirtiera en una gran literatura y en una penetración moral y psicológica mayor, como hizo Emile Cioran; pero eso no es fácil. Creo que la nostalgia y el pesimismo de Haro están admirablemente concentrados en el título de un libro suyo: *El niño republicano.* Un niño es, sobre todo, niñez, pero no república; el hombre adulto toma la parte por el todo y hace de la república niñez: una república que no termina de madurar. La niñez siempre se pierde, con guerra o sin ella, aunque no es deseable que se pierda del todo. Pero lo que ocurre con Haro es que tiene idealizada la Segunda República, como si aquello hubiera sido un ejemplo de tolerancia, y la guerra civil hubiera venido de fuera, ajena a nuestra historia. Ejemplo de tolerancia, a pesar de los grandes defectos, es lo que se da ahora; pero hay que oír a Haro decir que vivimos en una «dictadura difusa» (también Fernán-Gómez asiente ante tamaña insensatez) o que los políticos que se sientan en el Congreso son «los mismos que impidieron que las Brigadas Internacionales entraran en Madrid». Estas son cosas que sólo las pueden

[1] *Diego Galán,* La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen, *353 págs. Alfaguara, Madrid 1997.*

decir Haro o Umbral. Quizás debería dialogar más con la obra de Orwell, que también estuvo aquí luchando contra el fascismo y casi es asesinado por los del PCE debido a un artículo, de hacía algunos años, en el que mostraba simpatías por Trotsky. O con Spender y Paz. Pero todos ellos vieron que en España no sólo se luchaba contra el fascismo sino contra los otros de nosotros mismos. Haro cree que debemos vivir, políticamente, con la Guerra Civil muy presente, o más exactamente, que la izquierda (entiéndase en su sentido genérico) ha de tener memoria constante de lo que quiso entonces, que es lo que ha de querer hoy y siempre. Por eso Felipe González es hijo de los que batallaron contra los brigadistas, porque «todo su trabajo ha sido borrar la guerra civil, llegar al pacto social, a la reconciliación y no sé qué, y apartar de los puestos del partido cuanto tuviera que ver con la guerra civil». En el caso de que eso haya sido así, a mí, nacido en 1956, no me parece mal. La reconciliación es importante, porque aunque yo crea, como creo, que la guerra civil no estuvo justificada, hay que dejar a estas alturas que los muertos entierren a los muertos y tratar de entenderse con el vecino, sea el nieto de Manuel Aznar, de Antonio Maura o de la Pasionaria.

Ninguno de los dos votan ni han votado (Fernán-Gómez sólo lo hizo en la consulta relativa a la OTAN). Haro Tecglen porque no cree en las votaciones; pero hasta nuevo invento, que yo sepa, sólo hay este sistema o el otro que tan bien ha conocido y del que siente una subliminal nostalgia, especialmente porque la dictadura lo definía a él como rojo y poseedor de la verdad, mientras que ahora la política sólo posee el heroísmo un poco melancólico del sentido común. Fernán-Gómez no vota porque no entiende lo que los partidos proponen, y hay que deducir que su no a la integración en la OTAN sí lo entendía. Declara no entender de política y no comprender la Constitución del 78, pero se declara ácrata. No está mal, pero podría haber explicado un poco cómo es un gobierno o un Estado ácrata. Creo que la historia no ha conocido ninguno; pero sí individuos ácratas. Es tan difícil ser una persona ácrata coherente como serlo escéptica de manera radical. No hay forma. Lo curioso es que a Fernán-Gómez (y a mí) le parece muy bien la protección estatal de cierto teatro y de cierto cine. Tampoco ha rechazado (lo que me parece muy bien), los premios oficiales, cosa que Cioran hizo con todo tipo de premios, por poner un ejemplo grato. En fin, que me gustaría que me explicara, ya que ambos utilizan medios de expresión potentes (de poder) para denostar de la democracia como sistema, en qué consisten la nueva acracia o la revolución. En algún momento dice Fernán-Gómez: mayor poder del individuo y menor del Estado (exactamente: «aumentar muchísimo, más allá del límite, la libertad del individuo»). Está bien, es justamente lo que promueve el liberalismo; pero yo estoy

seguro de que Fernán-Gómez quiere (como yo) un sistema de sanidad para todos los españoles, colegios y universidades gratis..., en fin: la mediación de un Estado con una concepción social solidaria. En cuanto a lo de «más allá del límite», ahí no, no puedo seguirle. Es más, yo no le toleraría que quisiera ser libre más allá del límite, porque ese límite es el de mi libertad. A Haro le repugna votar, elegir dentro de lo posible, porque «lo que tienes en tu elección es enteramente fascista». A lo que responde Fernán-Gómez: «Estoy completamente de acuerdo, y además con un profundo respeto porque eres un especialista en la materia». Si vivimos en un Estado «enteramente fascista», ¿qué es el fascismo? ¡Y pensar que Haro escribió un libro de divulgación sobre ese asunto! Cuando todo es igual, la inteligencia se aturde, y su maximalismo nos cansa. La historia y la política son una cuestión de matices, a veces determinantes, y cuando éstos se eliminan también se niega al otro. Cuando Haro se define políticamente como «rojo», niega la historia y la política: «Yo soy rojo a la manera en que lo definían los franquistas: clase única, raza. Sin odio, sin sangre, sin revanchas pero rojo». Lo rojo pues como algo irreductible, también incomprensible, que carece de contradicciones y errores. Rojo, pues, sin política que cree que los hutus y los tutsis hacen revoluciones, porque la «revolución quiere decir que el que no come quiere comer» (Marx creía que comenzaría en las sociedades capitalistas avanzadas, pero dejemos esos matices), y todo esto desde una *suite* del Palace mientras unas señoritas (o señoras) pasan con bandejas llenas de canapés y Haro dice una vez más que él no quiere «nada de este sistema», etc., etc. ¿Para qué seguir? Toda la cháchara sobre política que ambos mantienen carece de valor, pero creo que alguien debería decirlo, porque lo que se lee en la prensa al respecto es «valor», «lucidez», «sabiduría» y otras monsergas productos de la publicidad y la debilidad crítica.

Lo mejor de esta conversación, insisto, son los detalles concretos, los datos sobre la vida cotidiana de la guerra y la posguerra, los toques de humor de Fernán-Gómez y el ingenio, en ocasiones, de ambos, de estos *deux vieux marcheurs,* como ellos se definen, a los que la publicidad de sus conversaciones les favorece poco.

Juan Malpartida

Prigogine y la flecha del tiempo

Ventajas y obstáculos encuentra el lector lego y curioso al abordar

libros como el de Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres* (traducción de Pierre Jacomet, Taurus, Madrid, 1997, 230 páginas). El obstáculo es la casuística que sólo pueden descifrar los técnicos; la ventaja, justamente, el no leer el libro como un texto técnico. Esto último emana del proyecto mismo de Prigogine, visible ya en otras obras suyas *(El nacimiento del tiempo, ¿Tan sólo una ilusión?, Entre el tiempo y la eternidad, La nueva alianza):* llegar hasta los confines del alcance científico (matemática, física teórica) para reconocerlos como tales, o sea para mentar lo que está más allá, la metaciencia. Y el curioso constata que el científico ruso se mete en terreno metafísico, porque se replantea problemas recurrentes en la historia del pensamiento, desde los presocráticos hasta Bergson, por ejemplo. Metafísico es lo ajeno a la experiencia y, por ello, lo que no puede ser afectado por la experiencia. Por más que las ciencias progresen, acumulando cualitativamente sus conocimientos, el más allá de la ciencia permanece siendo inexperienciable, inexperto.

Prigogine podría encogerse de hombros, a la manera positivista, ante ese más allá. Pero no lo hace, porque el *ignorabimus* no es propio de filósofos. ¿Acaso habría progresado la ciencia si no hubiese reconocido ese más allá? ¿Podría plantearse la ciencia unos fundamentos que fueran sólo científicos y necesitaran de otros fundamentos y así hasta el infinito? En el más acá de la ciencia, como en el más allá, hay algo no científico: estético, religioso, metafísico.

La preocupación principal que organiza el curso de este libro es lo que Prigogine (y enésimos otros) llama «la flecha del tiempo», o sea el tiempo como sucesión dirigida a un fin que cualifica el antes y el después. El tiempo natural de la física clásica (Galileo y Newton, digamos), no admite antes ni después: es un tiempo simétrico. Por paradoja, surge en él la noción del tiempo como flechazo, porque un mundo estrictamente simétrico sería incognoscible. Conocer es narrar: conocer lleva tiempo, lleva el tiempo consigo, hace perder el tiempo. Una ciencia montada sobre un tiempo indiferente a la sucesión y simétrico de un momento inmóvil, se ensimisma y se aleja del devenir, que es la realidad (del devenir, no del ser: la ciencia se aleja del ser en tanto unidad indiscernible: la ciencia es discernimiento, escisión y comparación).

El tiempo del flechazo es el tiempo de la historia, que supone (lo digo yo, no lo dice Prigogine) un sujeto, unos sujetos: es mi tiempo, es nuestro tiempo. Es el tiempo acotado por los finales (de la vida individual o colectiva), el tiempo de la muerte. Para la ciencia clásica, el mundo carece de sujeto, de historia, de tiempo lineal y de memoria. Como dice Prigogine, es un mundo de pesadilla. Pero esa pesadilla es el conocimiento universal objetivo que aporta la ciencia, como si pudiera conocer lo

que conoce aunque no hubiera nadie para conocerlo.

¿Sería distinto el universo sin científicos? se pregunta nuestro autor. El universo real, no. La realidad del universo, sí. La misma categoría de universo estaría ausente de un mundo sin conocedores profesionales. Y aún más: ni siquiera se plantearía nadie el tema de si el universo es una categoría científica. No habría nada inteligible, en el sentido de un sistema coherente de ideas generales, consciente de los límites de su validez, simplificante e idealizada: un modelo matemático de saber, al que siempre ha aspirado la ciencia, un saber abstracto de objetos inconmovibles.

Pero Prigogine advierte que este modelo inmarcesible de ciencia, ocupada de objetos también inmarcesibles, no responde a la realidad universal que estudia. Nuestro universo (¿habrá otro, otros?) es abierto y evolutivo, y los hombres que lo conocemos, o intentamos conocerlo, pertenecemos a él, estamos comprometidos en su evolución y su apertura. Necesitamos un *organum* del saber que sea tan movedizo como la materia del saber (ya Hegel planteó esta necesidad y propuso una dialéctica que le diera respuesta). Nuestro universo se mueve entre la indeterminación y lo previsible, sin lo cual sería ilusoria cualquier acción humana. Un *clinamen* cuyos términos ya se había planteado Epicuro: causalidad cerradamente fatal o pura espontaneidad imprevisible.

Prigogine exhibe su apuesta metafísica, tomada de Leibniz: hay un por qué relativo a la existencia, el por qué hay lo que hay y no, en su lugar, no hay nada. El mundo se ha desarrollado por sucesivas bifurcaciones, pero pudo desarrollarse de otra/s manera/s. No es necesario sino contingente, posible. La ciencia ha de recoger en su lógica este posibilismo. Posibilidad siempre futura, nunca pasada ni presente, y siempre, también, más rica que lo real como dado (Bergson, otra vez).

¿Qué es lo que rompe la simetría del tiempo físico y da lugar a lo que tradicionalmente llamamos creación? Prigogine responde: el caos. No cualquier caos, sino el que, por paradoja, tiende a la entropía. Por eso habla el autor de algo tan bizarro como los «sistemas caóticos», mezcla de elementos determinados e indeterminados, como los objetos ciertos/inciertos de Heisenberg. Esta dialéctica entre el orden y el desorden permite hablar de las «leyes del caos».

En efecto, lo creativo del universo prigogiano es el alejamiento del equilibrio, pues éste aumenta la posibilidad de lo universal, en tanto el desequilibrio aumenta lo específico y lo activo, es decir lo que individualiza y produce. Dicho más feo y terrorista: *las estructuras disipativas se autoorganizan.* En equilibrio y sin flecha del tiempo, la materia es ciega. Empieza a «ver» cuando se desequilibra y se arroja como un flechazo. Sobre la flecha, el desequilibrio conduce, irreversiblemente, del desorden al orden y viceversa: el flechazo es

una dialéctica espiral. El universo, pues, resulta constante creación, aumento incesante de materia. No es el resultado de un acto creativo, es el acto creativo mismo como proceso, que se torna consciencia en el ser humano, pero que no está protagonizado por él ni en él culmina. De tal modo, el conocimiento científico no es ya la certidumbre de la ciencia clásica, sino un saber de posibles. Estamos en una explosión irreversible, en una disipación de la entropía que produce núcleos de entropía, forcejeados entre la creación y la gravitación (la curva espacio-temporal). Cuando el campo gravitacional posee un elevado valor, se producen los universos (infinitos dentro del metauniverso: Prigogine repite a Spinoza).

Con ello volvemos al principio del razonamiento prigoginiano: la calidad del tiempo. En el universo geométrico de Hawking, por ejemplo, el Tiempo real es eterno, y lo que llamamos tiempo es irreal e ilusorio. Lo que importa es aquel Tiempo estático y, si se quiere, «atemporal», el de Einstein, que permite un saber inmutable, científico en tanto tal. Un tiempo universal y ahistórico (Newton) que se opone al tiempo de la creación, con principio y fin. Prigogine prefiere hablar de un tiempo infinito, que produce el efecto de la eternidad (o sea que existiría aun cuando no hubiera nada) aunque no lo sea.

Una conclusión provisoria nos permite coincidir con nuestro autor en que la vida es historia y el conocimiento ha de ser igualmente histórico, porque tales son su sujeto y su objeto. Pero ello implica lo que anuncia el título, el fin de las certidumbres de la ciencia clásica, un saber cerrado y definitivo correlativo a un mundo igualmente cerrado y definitivo. Ahora sólo tenemos posibilidades (o nada menos que posibilidades) y el saber es libre en tanto asume el caos y se libera de la lúcida e infalible determinación. El fin de la certidumbre, lo sabemos al menos desde Sócrates y Descartes, es el comienzo del conocimiento. Y la flecha del tiempo, acaso inmóvil en un universo que se mueve, como quería Zenón, es nuestra fantasía de saber en el tiempo.

B.M.

En América

Un Hamlet costarricense

Nunca es tarde. En el pasado mes de mayo se estrenó en Costa Rica *Hamlet,* al tiempo que se distribuía la película protagonizada por Kenneth Branagh a despecho de Shakespeare. Branagh, que retocó, dirigió y corporizó a Hamlet, en un ejercicio de omnipotencia inferior a sus poderes y, lo que es peor, erróneo en sus espacios ima-

ginarios. Hamlet se puede llevar a la época de Shakespeare o traer a nuestros (supuestos tales) días, pero empujarlo hasta el siglo XIX con ejércitos artillados y manicomios lombrosianos para los pobres Ofelias, es más que peligroso.

El director *tico* Juan Fernando Cerdas ha sido más prudente y convocado a un equipo: el traductor Joaquín Gutiérrez, el músico Iván Rodríguez y, para las luces, un hombre de cine: Víctor Vega.

La ambientación es vagamente contemporánea y se desarrolla en un espacio austero, con un mínimo de elementos y los músicos en escena. La fragilidad mental del personaje, el hecho de que la madre manipula a Ofelia contra él y el complejo de Edipto (que Freud descubrió, precisamente, leyendo el texto de Shakespeare) vivido como un enfrentamiento con la madre y no con el padre, todo ello inclinó al director a confiar el protagonista a una actriz, María Orozco, jovencísima y apenas experta.

Hamlet misógino y bastante inclinado a Horacio (inclinación más que correspondida) incitó, en el pasado, a algunas actrices a incorporarlo: lo hicieron la francesa Sarah Bernhardt, las españolas (o catalanas) Margarita Xirgu y Nuria Espert, y la argentina Blanca Podestá, al menos. Desde luego, allí donde no se han visto Hamlets clásicos, esta heterodoxia resultará más sabrosa.

¿Habrá imaginado Shakespeare que alguna vez un país se llamaría Costa Rica? ¿Habrá pensado que el tiempo agotaría el siglo XX? No lo sabemos, pero cabe imaginar que nos imaginó atareados en sus dramas. Y hasta en sus comedias.

Galas Latinoamericanas de Ballet

Con regularidad se cumplen muestras de ballet clásico y contemporáneo a cargo de compañías latinoamericanas, bajo el nombre de Galas. La quinta de ellas tuvo lugar el pasado mayo en el Centro Cultural Guaraní de Asunción (Paraguay) y reunió a elencos de Argentina, Chile, Perú, Cuba, Brasil, Uruguay, Venezuela y el país anfitrión.

El repertorio exhibido fue muy ecléctico, dominando los títulos clásicos del romanticismo, valga la paradoja: *Giselle, Festival de las flores en Genzano, Coppelia, La bella durmiente, Diana y Acteón, El corsario.* Junto a estas reliquias del XIX figuraron algunas coreografías sobre tangos contemporáneos y adaptaciones de bailes populares como los presentados por el Ballet Teatro de Asunción y el Ballet Clásico y Moderno de la misma ciudad.

Rescate del barroco musical paraguayo

La música española, profana y litúrgica, llegó tempranamente a lo que es actualmente el Paraguay. Especial auge tuvo el canto sacro en las reducciones jesuíticas, don-

de destacó el italiano Domenico Zipoli, prácticamente el primer compositor de los países de la cuenca del Plata.

Con la dirección musical de Luis Szarán y coreográfica de Emilio Barrientos, se han exhumado en Asunción las páginas de vísperas escritas en las misiones (siglos XVII y XVIII), así como una serie de danzas anónimas del siglo XIX, entre las cuales cuentan cielitos, cuadrillas paraguayas, golondrinas, cazadoras y contradanzas. La obra de mayor envergadura es una misa ad hoc hecha para los servicios misioneros y que se conoce como *Misa Guarayos.*

El fondo de la maleta

Americanitos

Hay un antiguo paternalismo español, que podríamos calificar de *carca* y que consiste en pensar a Hispanoamérica como la eterna deudora filial de una madre patria igualmente eterna. España sigue siendo, en esta perspectiva, el centro inmutable del mundo hispánico, nada menos que por derecho de conquista y fundación. Y los americanos son perpetuos *americanitos,* niños necesitados de cuidados maternales.

Pero hay otra manera, menos obvia pero igualmente radical, de paternalismo, que esta vez se puede calificar de *progre.* Se trata de ver en Hispanoamérica un continente de pobres que demandan como mendigos, a las puertas del mundo desarrollado, sus sobras y sus vergüenzas. Este paternalismo necesita que los *americanitos* tampoco crezcan, que se mantengan en un escandaloso nivel de postración y miseria, para que los generosos y solidarios sujetos del Primer Mundo puedan denunciar con indignación ante sí mismos las lacras que pesan sobre los hermanos (mejor: hermanitos) de ultramar.

Es cierto que las bolsas de marginación y miseria de los países hispanoamericanos reclaman la ira, la tristeza y la sensatez cooperante. También es cierto que contemplar el subcontinente como una unidad es erróneo: cada sociedad tiene problemas diversos y exige tratamientos igualmente matizados. Generalizar y abstraer ayuda poco y nada a resolver. Y, por fin, también es cierto que no toda Hispanoamérica está por debajo del nivel de la civilización en cuanto a riqueza económica y cultural.

¿Es pobre la literatura de Borges, Octavio Paz, García Márquez o Neruda? ¿Deficiente la ciencia de Leloir, Houssay, Patarroyo o Milstein? ¿Subdesarrollada la música de Chávez, Ginastera o Villa-Lobos? ¿Ineficaz la pintura de Ri-

vera, Portinari, Lam, Matta o Guayasamín? ¿Débil el diseño de Ambasz o Maldonado?

La España conquistadora y fundacional, con sus glorias y sus miserias, ha pasado a la historia. La otra España, igualmente protectora y materna, ha de pasar, seguramente. Las relaciones entre España y el mundo hispano-hablante deben ser, más bien, de fraternidad, evitando otros incómodos lazos de familia. La fraternidad surge de las facilidades que proporciona la comunidad lingüística. Ella habilita a España a entrar en un contacto inmediato y fluido con los americanos. No con los *americanitos.*

El doble fondo

No dejes para mañana la crítica que puedas hacer hoy

Ahora que en varios países europeos (entre ellos, el nuestro) la inflación se detiene y trata de ajustarse lo más posible al cero, cabría la posibilidad de imaginar que se pudiera hacer lo mismo con la literatura, entendida ésta en su sentido más amplio que abarca tanto las obras de creación como la crítica. No me refiero a que haya necesidad de un equilibrio antinatural o ficticio, sólo que nos acercáramos un poco al valor real de las obras. La inflación en literatura tiene, como mínimo, varias características, dos de ellas de una cierta importancia: el exceso genérico de la profusión determinado por la industria, y el exceso crítico que valora excesivamente lo que cada día que pasa pierde peso. Surgen panoramas y libros de crítica e historia –en ocasiones en editoriales más o menos fiables– que se relacionan con la literatura como con un mercado que hay que mantener, y del cual han eliminado el riesgo y la crítica misma. Pongamos un caso sin nombre (ya que tampoco lo tiene este texto): una historia de la poesía española que abarca el siglo. Si analizamos la segunda mitad veremos que están prácticamente todos los que se manejan habitualmente en los suplementos literarios y en las antologías. Cualquier lector sensible sabe que la mitad de esa mitad no soporta una lectura atenta, que son escritores mantenidos por la lógica del mercado y los usos y abusos de los medios de comunicación.

La pregunta del millón es: ¿Por qué el estudioso no tiene un criterio suficiente? ¿Por qué no arriesga nada? La supuesta objetividad (que en este caso es la aceptación de un cierto estado de opinión) que podría blandir el autor, no resiste un examen sobre la misma, entre otras cosas porque los valores de la literatura no tienen nada que ver con la aritmética democrática. Hay que agradecer a T. S.

Eliot que leyera con atención a John Donne o a Paz que haya escrito su ya clásico *Sor Juana,* aunque ni el poeta metafísico ni la monja barroca fueran lecturas de los coetáneos de ambos actos de reivindicación. Si por el estado de opinión nos lleváramos, los cien años de *Un coup de dés* que se cumplen en el 98, nadie lo tomaría en cuenta en nuestro país, tan ajeno no digamos a ese poema sino a su significado histórico. La historia de la literatura, incluso cuando se hace respecto a un pasado que ya ha impuesto cánones, hay que hacerla con riesgo, aunque se exponga a la discusión y a las mofas del gremio. Y no digamos ya si se pretende historiar el presente. En ese caso hay censo o crítica. El censo supone la ausencia del crítico, y la presencia de éste es negación del censo y afirmación de criterios y gustos, aunque éstos no sean aceptados por todos. En el presente sólo puede haber un cuerpo a cuerpo con la literatura, lo que introduce la noción de sujeto y con ella toda una familia semántica: subjetividad, placer, gusto, debilidad, etc. que nos conducen al lector abierto (en el sentido que Umberto Eco atribuye a la obra). Se observa una gran ausencia de ese trato corporal y, no sé si lo peor, ausencia de trato mental: ejercicio intelectual reflexivo, que se dirige a las obras tanto como a los procedimientos y al lector de las mismas. Lo que queda, salvando honrosas excepciones, es inflación. Y siempre que surge esta palabra, hay que añadir lo de corríjase. El fatalista confiará en el tiempo, ese gran crítico y antólogo que va situando las obras como cantos rodados, despojadas de sus lastres; y el que sabe que nada se hará que no hagamos y, por lo tanto, desconfía de ese tiempo anónimo y justiciero, piensa que el tiempo es la voz de todos, pero no es fácil oírla porque siempre está hecha de presente: «sólo a través del tiempo se conquista el tiempo».

Colaboradores

JACQUES ANCET: Poeta y ensayista francés.

ENRIC BOU: Profesor de literatura española en la Brown University (Providence, Estados Unidos).

LORETO BUSQUETS: Profesora de lengua y literatura españolas en la Università del Sacro Cuore (Milán).

ANNA CABALLÉ: Profesora de literatura española en la Universidad Central de Barcelona.

EMETERIO DÍEZ PUERTAS: Crítico y estudioso de cine español. Reside en Madrid.

JORDI DOCE: Lector de español en la universidad de Oxford (Inglaterra).

ARCADI ESPADA: Ensayista y periodista. Reside en Barcelona.

LEOPOLDO HONTAÑÓN: Crítico musical. Reside en Madrid.

TED HUGUES: Poeta y traductor inglés.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS: Miembro del Instituto Cervantes (Alcalá de Henares).

NORA LUSTIG: Economista y socióloga mexicana. Reside en Nueva York.

MARIO MONTEFORTE TOLEDO: Escritor y traductor guatemalteco.

XAVIER PLA BARBERO: Ensayista y crítico en lengua catalana. Reside en Girona.

LUIS SAINZ DE MEDRANO: Ensayista y crítico. Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad Complutense (Madrid).

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítico. Profesor de literatura española en la Universidad Central de Barcelona.

HÉCTOR SUBIRATS: Ensayista y profesor de filosofía. Méxicano residente en Madrid.

CHARLES TOMLINSON: Poeta, crítico y traductor inglés.

ADDENDA: El artículo «Los inicios manchegos del postismo», de María Isabel Navas, publicado en nuestro número anterior, debe llevar como subtítulo «Postismo de segunda hora».



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAUL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica.	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica.	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCION MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica.	1.900	2.014
10. TEOLOGIA DE LA LIBERACION Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica.	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica.	3.200	3.392
12. EUGENIO MARIA DE HOSTOS Edición de **Angel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica.	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica.		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....
con residencia en..
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Español y portugués:
Diálogos

escriben

Haroldo de Campos, Francisco José López Alfonso, María Ángeles Álvarez Martínez, María Augusta da Costa Vieira, María Teresa Celada, José Manuel Cuenca Toribio, Soledad Miranda García, Leopoldo Bernucci, María de la Concepción Piñero Valverde y Eva Valcárcel



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



700 Pts.